

a cura di CRISTINA TRINCHERO

RITORNO A BABELE

ESERCIZI DI GLOBALIZZAZIONE

Collana Miscellanea

Della stessa collana:

Sacchi S., *Outils pour l'interprétation*

Gianolio V. (a cura di), *Le vite degli altri. Biografie d'autore*

Donderi B., *Lectures exemplaires à l'usage des Dames. Valori del racconto francese tra Rivoluzione e Romanticismo*

Gianolio V. (a cura di), *Scrivere le vite. Consonanze critiche sulla biografia*

Gianolio V. (a cura di), *Secoli in fabula. Voci critiche al di là di un nuovo millennio*

Gianolio V. (a cura di), *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts*

Gianolio V. (a cura di), *Epistolari e Conversari. Arti e pratiche del dire*

Gianolio V. (a cura di), *Metamorfosi e Camaleonti. Trasformismi testuali*

Belleli M.L., *Voci Italiane da Parigi. "L'Esule – l'Exilé" (1832-1834)*,
introduzione e cura di C. Trinchero

Gianolio V. (a cura di), *Le tradizioni del moderno. Memoria e oblio*

Gianolio V. (a cura di), *Memoria e oblio. Le alterazioni del tempo*

Gianolio V. (a cura di), *Scrittura e azzardo. Giochi e rischi d'autore*

Gianolio V. (a cura di), *Fiori e segni. Ornamenti, colori, essenze: come linguaggi*

Gianolio V. (a cura di), *NoirGialloThriller. Le investigazioni del traduttore*

Gianolio V. (a cura di), *NoirGialloThriller. Archivi di genere*

Gianolio V. (a cura di), *NoirGialloThriller. Orme critiche e tracce di genere*

Gianolio V. (a cura di), *Il Silenzio. Pause eloquenti della parola*

Gianolio V. (a cura di), *Silenzi: paradigmi del non detto*

a cura di
Cristina Trincherò

RITORNO A BABELE

ESERCIZI DI GLOBALIZZAZIONE

Stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne



Copyright NEOS EDIZIONI srl

Via Genova, 57 – Rivoli (TO) – Tel. e Fax 011 9576450

E-mail: info@neosedizioni.it – <http://www.neosedizioni.it>

I diritti di memorizzazione elettronica e di riproduzione totale o parziale sono riservati.

Grafica e impaginazione: Layout studio grafico - Torino

Stampa: Graphot - Torino

ISBN 978-88-66080-97-8

Indice

<i>Dopo Babele: lessico per una globalizzazione? Premessa</i> Cristina Trinchero	7
<i>Il nodo gordiano di Babele: ossessione o utopia globale?</i> Laura Ramello	15
<i>Condizioni di possibilità per una costruzione del sapere 2.0</i> Raffaella Cavaletto	39
<i>Il triplice passepartout universale: Globalizzazione-Traduzione-Letteratura</i> Alex Borio	61
<i>La Rocca di Babele: narrazioni e trasformazioni linguistiche in M.G. Sanchez</i> Esterino Adami	71
“Landschaften der Heimatlosigkeit”. <i>Prove di globalizzazione in Hôtel Baalbek di Fred Wander e In viaggio su una gamba sola di Herta Müller</i> Silvia Ulrich	82
<i>Dall’istinto alla consapevolezza. Metamorfosi di una ribellione globale.</i> <i>Natsume, Orwell e Nganang</i> Giusy Cutrì	90
<i>Sauver Babel: le Web au service des langues en danger</i> Patricia Kottelat	101
<i>Dentro e fuori la Rete:</i> <i>Rimediazioni, tematizzazioni e realtà virtuali in L’omino rosso di Doina Ruști</i> Roberto Merlo	113

<i>Sistemi di lettura globale: Octave Uzanne e La fin des livres</i> Cristina Trincherò	157
<i>Il libro infinito: la narrativa italiana scopre l'ebook</i> Bianca Gai	175
<i>Strumenti manageriali per la promozione della cultura del territorio. Ipotesi di relazione tra driver tematici, Big Data e ricadute economiche</i> Damiano Cortese	204
<i>Il post-surrealismo nel cinema hollywoodiano contemporaneo</i> Andrea Rabbito	214

Dopo Babele: lessico per una globalizzazione? Premessa

CRISTINA TRINCHERO

Vi sono cercatori ufficiali, *inquisitori*. Li ho visti nell'esercizio della loro funzione: arrivano sempre scoraggiati; parlano di scale senza un gradino, dove per poco non s'ammazzarono; parlano di scale e di gallerie con il bibliotecario; ogni tanto, prendono il libro più vicino e lo sfogliano, in cerca di parole infami. Nessuno, visibilmente, s'aspetta di trovare nulla.

J. L. Borges

Dedali di scale che salgono e scendono, porte che si aprono su corridoi infiniti, su altre scale e su nuove porte, percorsi di fretta o con lentezza tra scoperte improvvise e spazi di limbo indefinito in un nugolo di lettere, simboli, codici. Questa la sensazione che spesso si avverte quando ci si addentra nel mondo della Rete, sensazione che si fa tanto più forte quanto più si esplora e meglio si conosce la Rete stessa: l'abitudine e la frequentazione fanno prendere coscienza di quel 'buco nero' che è il Web e delle (apparentemente) infinite possibilità offerte dalle tecnologie. Più estesa è la presenza della realtà virtuale nel mondo reale, più saldo è il suo inserimento nel tessuto delle attività quotidiane (di studio, lavoro, intrattenimento, vita domestica), più forte è il senso di vertigine che coglie chi ne fa uso, spesso sconcertato dinanzi a un contenitore senza limiti né forma, dove c'è 'tutto', dove il tutto (in apparenza) si trova e si nasconde (spesso), si conserva (in teoria) e si evolve (in continuazione). Più l'utilizzo delle risorse elettroniche si fa specialistico, motivato da ricerche mirate in ambiti precisi, più intensi diventano la consapevolezza dell'infinito del mondo cibernetico, il senso di smarrimento in un oceano di dati dall'orizzonte inesauribile, l'incertezza sulla completezza delle risposte alle proprie domande, la sensazione di caos – proiezione verosimile del caos del mondo reale.

Siti web simili proliferano, altri vengono aperti e subito chiusi, aggiornati oppure dimenticati, altri ancora cambiano fisionomia e funzionalità da un giorno all'altro, oppure in breve tempo diventano obsoleti e persino

inutilizzabili. Svariati sentieri di ricerca permettono di accedere, in maniera più o meno tortuosa, agli stessi argomenti. Contenuti apparentati e collegati tra loro non risultano sempre agevolmente raccordati e, al fine di pervenire a una accuratezza (checcché illusoria) di informazioni, occorre percorrere più vie, come se in un viaggio destinato a conoscere una città, per raggiungere la meta e coglierne almeno i tratti salienti fosse necessario provare ad arrivarci più volte, camminando su strade diverse, giungendo da direzioni disparate, sovente improbabili, con accessi a volte difficoltosi e vicoli inaspettatamente chiusi, itinerari di primo acchito accattivanti ma poi qualitativamente deludenti. Come se, su tutti questi tragitti, rari o assenti fossero i segnali e le mappe necessari a orientare sulla via maestra e magari a suggerire strade secondarie, scorciatoie, raccordi capaci di collegare, congiungere, unire, accelerare il raggiungimento della destinazione senza perdersi in particolari cammin facendo.

Il viaggiatore cibernetico, il 'cercatore' del terzo millennio, si sente perso e confuso, stenta talora a tenere il passo dell'avanzamento tecnologico e del processo di standardizzazione culturale e comunicativa. Il lettore, lo studente, lo studioso, il lavoratore immersi nel mondo 2.0 si trovano a fare i conti con nuovi linguaggi, nuovi canali e nuovi oggetti che sembrano sfuggire di mano, tagliando i ponti con ogni forma di tradizione, creando un senso di spaesamento e di perdita dell'individuale nel *mare magnum* di un globo reale e virtuale apparentemente senza confini (da intendersi secondo un'accezione positiva del termine, non come separazione e divisione bensì come specificità) e senza norme, senza criteri univoci e nella libertà anarchica più totale, dove storia, cultura, lingue e linguaggi vengono percepiti come sfilacciati, rimestati, fusi in un calderone che tutto sembra appiattire e uniformare; dove la quantità del dato, dell'immagine, dello stimolo travolge la qualità, talora rendendone ardua l'identificazione, talora annullandola; dove, infine, il particolare, lo specifico, il preciso, il definito sembrano sfocati, inghiottiti in un appiattimento generale, oppure in un'esplosione di altri particolari fra cui pare impossibile, o arduo, discernere.

Un'ipotetica, inquietante rivisitazione odierna della Torre di Babele di Pieter Brueghel, quale *mise en abîme* del mondo globale in cui volenti o nolenti siamo tutti immersi, potrebbe ergersi come una nuova costruzione, sveltante imperiosa sulla sfera terrestre: impossibile percepirne la cima, giacché un intreccio di strade e scale e costruzioni e volti e voci su per la (infinita) salita molto si avvicinerebbe a un imbroglio labirintico di gironi danteschi. In questo senso, il Web appare oggi la manifestazione più evidente, dilagante e irrefrenabile della realtà e dell'immagine della Globalizzazione: destino, fortuna e condanna della nostra èra. La Rete comunica e

informa, tutto e tutti. Il globale e il globalizzato si concretano e infestano la realtà grazie ai suoi canali di comunicazione. La definizione di Internet data negli anni '90 del secolo appena chiuso, in termini di "autostrada della conoscenza", ha suscitato contestazioni: altro che conoscenza e sapere, Internet è tutto quanto questa geniale creazione trascina con sé sarebbe soltanto un canale di informazione *hic et nunc*, nulla a che vedere con la vera trasmissione della cultura e forse dell'autentica comunicazione.

E se invece la Babele del terzo millennio si rivelasse un nuovo accesso alla conoscenza, una nuova modalità di conservazione, trasmissione, fabbricazione della scienza pratica e persino della creazione artistica, oltre che semplice (e talora banale o banalizzato) veicolo di informazione rapida, di notizie spicciole, di dati immediati, di annotazioni fugaci, destinata a restare? Se non fosse vittima di se stessa, destinata a venire cancellata, superata, dimenticata nella valanga di successioni di post e aggiornamenti, di raffiche di 'twitt' e messaggi?

L'individuo dell'era cosiddetta globale è circondato e persino asserragliato da fonti di infiniti stimoli e di possibilità, però li vive vieppiù in maniera disorganica, come in una vertigine in cui tutto rischia di fondersi e confondersi, con conseguente sensazione della perdita di profondità, di approfondimento, di definitezza, di identità, di specificità in nome dell'immediatezza e dell'estemporaneità. Oppure, all'opposto, con l'exasperazione della specificità, della specializzazione, del microsettore, del proliferare di dettagli che assorbono tutta l'attenzione facendo perdere il senso generale, la visione di insieme, i collegamenti tra discipline, esperienze, pratiche, voci, sprofondando così in un mondo sempre meno umano e umanistico, nel senso più nobile e alto del termine.

"Villaggio globale", "autostrade della conoscenza", "primavera digitale": non si contano più le formule e le immagini, le perplessità e gli entusiasmi. Oggi, nella cosiddetta era globale, valicato il post-moderno, estinte le scuole di critica e di pensiero, oltrepassato ogni canone estetico, la velocità di evoluzione di tecnologie e canali espressivi, la proliferazione dei linguaggi e l'accessibilità dei contenuti a tutti ovunque subito unite all'incitamento ad adeguarsi freneticamente ai nuovi strumenti, fanno sì che il fascino dell'avanzamento tecnologico si intrecci spesso a confusione e scetticismo circa le possibilità e gli effetti della modernizzazione e globalizzazione di linguaggi, comportamenti e pratiche.

Se i cammini della ricerca e della conservazione del sapere paiono frantumarsi, se le modalità di informazione sembrano disperdersi in un'infinità di direzioni, le strade della fruizione della conoscenza, dell'arte e della notizia sono percorse via via più rapidamente dall'incalzare delle tecnologie e

vanno cambiando radicalmente il nostro modo di pensare, scrivere, esprimere, pubblicare, leggere, vendere. “Il medium è il messaggio”, fu proclamato decenni or sono. Ma d’altro canto, in qualsiasi età – dal passaggio dalla cultura orale a quella scritta, dalla transizione dal manoscritto alla stampa fino alla trasmigrazione dalla carta alle risorse di scrittura informatica – i mezzi tecnologici sono sempre destinati a determinare i caratteri strutturali della comunicazione producendo effetti pervasivi sull’immaginario collettivo, indipendentemente dai contenuti dell’informazione veicolata.

Omologazione e spersonalizzazione sono i termini spesso associati al cosiddetto mondo globale. E se, al contrario, all’interno dell’imprescindibile standardizzazione tecnica dei canali di comunicazione e fruizione, l’elemento individuale, solo in apparenza appiattito dai sistemi comuni, riaffiorasse dagli stessi con nuove modalità espressive tutte da esplorare? Il cosiddetto determinismo tecnologico che pare contraddistinguere l’età nostra, cioè l’idea per cui nella società la struttura mentale delle persone e la cultura sono influenzate dal tipo di tecnologia di cui tale società dispone, è davvero fonte di annullamento e distruzione di individualità e profondità? Oppure è origine di un diverso modo di sviluppare percorsi unici e più approfonditi, grazie a un più facile (e pure rapido) accesso ai saperi?

Il volume *Ritorno a Babele: esercizi di globalizzazione* si propone di affrontare la questione della globalizzazione odierna, con particolare attenzione verso le risorse e gli effetti dell’amato/temuto *mare magnum* della Rete, da un’angolatura finalmente rovesciata, che scavalchi l’ormai radicata opposizione *global/global* e vada oltre i già numerosi studi settoriali esistenti in ambito informatico, linguistico e sociologico, in una necessaria presa d’atto delle potenzialità di tali linguaggi, secondo una convergenza e una sinergia multidisciplinari più che mai imperative oggi nella sfera dell’informazione e della conoscenza socio-culturale.

La miscellanea di studi qui raccolti intende dunque offrire una riflessione, una discussione e una rilettura del mondo globale, verificando se la nuova paventata torre di Babele di linguaggi e di contenuti, di significanti e di significati possa invece trasformarsi in una biblioteca di Babele, vissuta e sfruttata non come labirinto ossessivo e limitante, bensì come insieme ordinato di buone pratiche, dove il globale è funzionale all’individuale per la conservazione, trasmissione, ottimizzazione, condivisione di infiniti e dinamici saperi umanistici, tecnici e scientifici, che mai verranno standardizzati o banalizzati. Sarà sottoposta al lettore una serie di interrogativi, discutendo e riflettendo su come dai linguaggi globali possa prender forma un metalinguaggio capace di fondere i diversi esistenti, facendo leva sull’intuitività, l’immediatezza e l’efficacia della prevalenza iconica, dove le informazioni

e i saperi potranno trovare nuova collocazione istintiva e fruibile ad ampio raggio, e dove al soggetto sarà dato di beneficiare appieno degli stimoli dell'approccio interattivo.

Alla base degli interventi degli studiosi coinvolti, vi è un interrogativo capace di trascinarne una catena di altri, in una sequenza a effetto-domino: la torre di Babele si sta ricostruendo oppure si sta distruggendo? Stiamo vivendo una perdita del linguaggio nel linguaggio, tra l'imperare di tecnicismi, il dilagare di anglicismi di comodo? Oppure, inaspettatamente, potremo scoprire tesori nascosti, metalinguaggi capaci di far dialogare anziché isolare, di unire anziché dividere, di specificare anziché uniformare, di dettagliare anziché appiattire, di definire il particolare anziché sommergere nel globale e globalizzato? Che cos'è davvero oggi la Rete? È pensabile elaborarne una fenomenologia e, riconoscendole funzioni altre rispetto a quella di puro *medium* di comunicazione, gettare le fondamenta per la costruzione di sapere definibile come "2.0" sfruttando tanto il canale quanto gli infiniti linguaggi che esso coinvolge, come affiora dal saggio di Raffaela Cavaletto? In un passaggio dal sapere nel senso più vasto del termine alle buone pratiche finalizzate alla promozione della cultura del territorio, pare possibile dare conto della sperimentazione di soluzioni destinate a conciliare l'intrattenimento con la divulgazione della conoscenza, unendole grazie a un comune obiettivo di valorizzazione del patrimonio locale, anche in un'ottica di sviluppo economico e della costruzione di nuove forme di management culturale e turistico. Succede così che *driver* tematici veicolati attraverso un *format* televisivo in fase di collaudo possano rivelarsi un esempio di applicazione fruttuosa delle tecnologie, facendosi veicolo culturale, come esemplificato nel *case study* proposto da Damiano Cortese.

Dai linguaggi attraverso cui il sapere e l'informazione sono salvaguardati e convogliati, la discussione si focalizza sulla delicatissima questione delle lingue in pericolo di fronte all'impero di un idioma divenuto universale, teoricamente conosciuto e condiviso da tutti gli utenti e i fruitori del Web, globalmente sfruttato come lingua veicolare con cui tutti i cittadini del mondo sembrerebbero dover avere dimestichezza. Al centro delle sfide del XXI secolo, si colloca allora l'interrogativo sulla funzione di Internet a favore invece proprio della divulgazione e promozione della diversità linguistica – come discute il contributo di Patricia Kottelat. E ancora, si tenta di comprendere la fattibilità di un analogo rovesciamento dei *cliché* e dei timori alimentati dai processi globalizzanti dei linguaggi valutando da opposta prospettiva il concetto stesso di globalizzazione, riconoscendogli una valenza positiva. A sua volta globalizzato, nel senso di abusato e fossilizzato in un ammasso di attributi peggiorativi, nel saggio di Alex Borio ne

emergono connotati positivi e costruttivi nel momento in cui con globalizzare si intende diffondere la cultura nella forma delle espressioni letterarie. Lavoro fondamentale e positivamente globalizzante è la fatica quotidiana di ogni traduttore, nel suo sforzo di traghettare un testo in un altro linguaggio, combattendo tra la necessità di rientrare in norme e convenzioni, rispettando uno standard condivisibile e pertanto comprensibile, e nel contempo salvaguardando la specificità espressiva dell'opera di partenza.

L'inquadramento del fenomeno della globalizzazione in ambito strettamente letterario coinvolge non soltanto i rapporti tra le lingue ma anche e soprattutto tra le culture. I percorsi della postmodernità letteraria, in particolare nella sfera della narrativa, enfatizzano la dimensione multiculturale del mondo attuale, dove – come avviene nelle pagine di M. G. Sanchez, scrittore proveniente da quella terra di passaggio che è Gibilterra, piccola ma vasta proprio in virtù della sua natura di luogo di transito – si intrecciano, in una nuova Babele che non è più esclusivamente linguistica, quelle stratificazioni e quelle contaminazioni storiche, stilistiche ed espressive secondo uno dei processi della *world literature* su cui si sofferma lo studio di Esterino Adami. Da aree culturali diverse, identificate come 'emergenti', affiorano dunque considerazioni e risposte inaspettate ai quesiti della società contemporanea, sorprendendoci come soluzioni e financo consolazioni presenti sin dalle più remote tradizioni dell'immaginario popolare del sostrato su cui poggiano: in un viaggio tra tre diversi continenti grazie alle opere di Natsume, Orwell e Nganang, lo scritto di Giuseppina Cutrì rileva come non è l'individuo a dare origine alla società, bensì l'interazione fra gli individui, e che la costruzione del reale villaggio globale del futuro si fonda proprio sul vivere l'alterità, in quanto noi come singoli esseri non esistiamo, poiché prendiamo vita di fronte, in relazione con l'altro, e nel momento in cui l'altro prende a sua volta coscienza di noi. Alterità che, nell'incontro-scontro con una volontà ostinata di assimilazione del diverso esercitata dal fenomeno della migrazione dalle 'periferie territoriali' sui tradizionali stati nazionali europei, diventa uno dei problemi più urgenti posti della globalizzazione negli scritti del premio Nobel tedesco Herta Müller e dell'autore ebreo-viennese Fred Wander, come evidenzia il contributo di Silvia Ulrich. Analogamente il cinema, nel suo costante dialogo e interscambio con le lettere e il pensiero, dà prove concrete della possibilità di edificare e coltivare una coscienza del reale 'complessa' vicina al concetto di 'complessità' espresso con così salda e penetrante efficacia dal pensiero di Edgar Morin, come argomentato nel saggio di Andrea Rabbito.

In questa cornice, impossibile non soffermarsi a riflettere sulle metamorfosi dell'oggetto-libro, sulla natura del libro nel passato e oggi, sugli *enjeux*

della trasmissione della lettura e della realizzazione della scrittura dagli anni Ottanta in poi che accoglie, accanto a quella di stampo più tradizionale che continuerà a essere praticata, una letteratura che fa suo il modello ipertestuale, con la nascita del filone dell'*hypertext fiction* e la produzione degli *e-book*. Come illustra il lavoro di Bianca Gai, opere letterarie discusse ('giochi' o reticoli di meccanismi consentiti dalle risorse degli ipertesti oppure di arte a tutti gli effetti?) eppure misconosciute ai più, testimoniano la trasformazione del concetto stesso di creazione e di composizione, quindi di fruizione dell'opera letteraria dove lo strumento per leggere (il *device*) che subentra al libro è tutt'ora confuso con il suo contenuto, ovvero con la creazione dell'autore, in un discorso su una morte del libro lungamente annunciata, sempre rinviata, di fatto mai avvenuta e probabilmente destinata a mai avvenire. Nel saggio di Roberto Merlo, il romanzo *L'omino rosso* della scrittrice contemporanea romena Doina Ruști rappresenta un caso per discutere della collocazione della letteratura nella tecnosfera contemporanea, passando in rassegna alcune strategie di adattamento estetico e strutturale tramite cui la scrittura *offline* reagisce all'avanzare di contenuti e pratiche comunicative *online*.

Eppure tutto sembrava già previsto, ben più di un secolo fa, in una originale proiezione futuristica del bibliofilo Octave Uzanne, il quale immaginava lo scenario della lettura e delle modalità di fruizione del libro su cui si sarebbero mossi i suoi nipoti, scenario tracciato (e pure raffigurato nei disegni visionari di Albert Robida) in quell'atmosfera di fervore e timore verso il galoppare delle tecnologie che contraddistinse il passaggio secolare dall'Otto al Novecento ricomposto nell'intervento di Cristina Trinchero. Che cosa avrebbe commentato Uzanne, cultore del libro 'bello', delle rilegature, della stampa di qualità e nel contempo visionario entusiasta nel fantasticare libri non più cartacei, dinanzi alle infinite possibilità di conservazione, duplicazione, diffusione, accesso alla lettura del nostro mondo globalizzato? Che il presente, e il futuro, si possano leggere e si debbano rileggere attraverso il passato, e che tutto in fondo fosse già immaginato e scritto, ce lo insegna d'altro canto la cultura medievale su cui si basa la nostra attuale cultura occidentale contemporanea, dove le radici del mito e della dannazione di Babele e delle sue implicazioni, nutrite di sostrati di *cliché*, affondano, ramificandosi fino a noi, come emerge nella ricerca di Laura Ramello.

Gli interventi riuniti nel presente volume intendono quindi dispiegare un ampio ventaglio dei quesiti che specialisti in discipline svariate si trovano oggi a porsi nelle attività di studio e lavoro, con riscontro nell'esperienza pratica della quotidianità e pertanto quanto mai capace di avvicinare

il mondo dell'accademia e della specializzazione disciplinare a quello del comune cittadino, con cui comunque l'accademico e lo specialista si confondono. La comune formazione umanistica degli autori consente un ripiegamento di particolare forza sugli interrogativi di un mondo meccanizzato, automatizzato, tecnologicizzato, che apparirebbe quanto più lontano vi è dalle *humanitas*. Ma è invece un nuovo umanesimo che ci si pone di rintracciare e di proporre, cogliendolo dietro alla apparente freddezza di un *clic* e di un *post*, di processi linguistici e letterari che paiono annullare le identità in un magma globale indefinito. Una delle sfide del futuro in cui siamo già immersi – e che in questa sede si intende lanciare – è lavorare in direzione di una presa di coscienza della possibilità consentite dai nuovi linguaggi delle tecnologie, rendendosi padroni del mezzo per costruire nuovi modelli di approccio a testi e contenuti atti a individuare sulla condivisione dei contenuti e dei linguaggi il punto di forza e non la debolezza, superando il già consueto concetto negativo di globalizzazione.

L'apporto di esperti di discipline diverse, ma intrecciate o fra loro tangenti, fa leva sull'esperienza pratica e sull'applicazione *in progress* dei nuovi sistemi di comunicazione e divulgazione del sapere derivanti dall'attività di ricerca, di formazione e di informazione, con riscontro costante dell'impatto sul mondo giovanile legato agli ambienti universitari. Esempi pratici, con rispondenza effettiva in settori che annoverano l'apprendimento delle lingue, il dialogo fra culture diverse, l'economia, le espressioni artistiche, le modalità di accesso e fruizione della cultura e all'informazione tentano da queste pagine di trarre alcune conclusioni, allo scopo di riportare ordine nel disordine, lanciando proposte e attuali spunti di riflessione e direzioni di lavoro. In questo senso, spesso senza riferimenti all'originario senso filosofico, l'espressione 'globalizzazione' si applica per definire come il gigantesco globo si sia ridotto a un ambito facilmente esplorabile e soprattutto gestibile al pari di un villaggio, ma anche per indicare come ciascun villaggio che lo compone abbia oggi abbattuto i suoi confini non più terminandosi, e dunque coincidendo con il globo. La riflessione critica e la discussione propositiva che si intende promuovere con questo volume auspicano quindi l'aprirsi di nuove prospettive e di esempi di buone prassi, dove il necessario richiamo alla riflessione storica è testimone di continuità nella costruzione di una più attiva e interdisciplinare ecologia dei media, analizzati non più in base ai contenuti che veicolano, bensì secondo i criteri strutturali con cui si organizzano e diffondono.

Il nodo gordiano di Babele: ossessione o utopia globale?

LAURA RAMELLO

Nel passato cerchiamo sempre le origini del nuovo e vogliamo sapere in che modo sorsero i pensieri e le espressioni di una vita che si affermò pienamente in tempi successivi.

Johan Huizinga¹

La chiave di lettura di un tema complesso come quello di Babele nello specchio della realtà odierna trova nella dimensione artistica una delle modalità di decodificazione più eloquenti; per gli artisti contemporanei² il fascino del mito babelico conserva tutta la sua attualità, caricandosi nondimeno di significati in cui la dimensione ossessiva e disumanizzante tende a prevaricare: Babele come immagine dell'evoluzione incontrollabile del mondo attuale e insieme icona critica della volontà di onnipotenza, concettualizzazioni che si pongono come riattualizzazione del *cliché* babelico fondato sull'equazione Babele = confusione/simbolo d'orgoglio.

Le radici di quest'impostazione vengono spesso rintracciate nel Medioevo, non senza fondamenti critici: sul piano concettuale Jacques Le Goff,³ nel repertoriare i serbatoi del meraviglioso medievale, annovera la torre di Babele nella categoria del meraviglioso biblico, le componenti del quale non godettero tuttavia di una comunanza di sorte: se è vero che alcuni miti, come ad esempio quello del Paradiso terrestre, alimentarono oltre misura l'immaginario medievale,⁴ è altresì vero che essi rappresentarono per molti versi un'eccezione, in una situazione in cui il retaggio dei *mirabilia* ha in prevalenza radici precristiane;⁵ le ragioni vanno probabilmente ritracciate nel fatto che la leggenda babelica non esplica nessuna di quelle funzioni che Le Goff evidenzia in relazione al meraviglioso medievale: quella di compensazione nell'offrire l'immagine di un mondo alla rovescia come contrappeso del quotidiano e quella di contestazione dell'ideologia cristiana.⁶

Ancora recentemente Marie-Madeleine Castellani ha ripercorso la letteratura medievale galloromanza evidenziando quegli esempi in cui l'immaginario della torre di Babele si tradurrebbe in "tour de puissance et tour

d'orgueil";⁷ se così fosse, il nucleo genetico delle odierne posizioni stigmatizzanti del cosiddetto 'villaggio globale' andrebbe ricercato nella cultura dell'occidente medievale; ma è davvero così?

All'interrogativo tenta di offrire, se non una risposta, almeno qualche spunto di riflessione questo percorso di *ritorno a Babele*, un percorso in cui l'analisi testuale non prescinderebbe dalla dimensione iconica, *fil rouge* che, unendo passato e presente, può rappresentare un prezioso strumento di decodificazione di un motivo che è insieme mito e simbolo, testo e immagine, ossessione e utopia.

Quando viene riportato nei testi, l'episodio dell'edificazione della torre è inteso generalmente come una delle tappe della Storia dell'uomo, come accade nelle compilazioni storiche o nelle *Bibles historiales*;⁸ Babele può anche essere evocata come dettaglio di tipo geografico: oltre alle rappresentazioni cartografiche⁹ (fig. 1), ne sono esempio certo i resoconti di natura odeporea,¹⁰ ma anche *La lettera del Prete Gianni* (1150 ca.) in cui il leggendario sovrano, nel descrivere l'estensione del suo regno, dice:¹¹

In tribus Indiis dominatur magnificentia nostra, et transit terra nostra ab ulteriore India, in qua corpus Sancti Thomae apostoli requiescit, per desertum et progreditur ad solis ortum, et redit per declivum in Babilonem desertam iuxta turrim Babel.

La versione antico-francese della *Lettera* introduce un particolare che va tenuto in debita considerazione:

Apries trueve on Babilone la Desierte de la tour ki est apielee la tour Babel.¹²

L'equivalenza *Babel/Babilone* appare qui in tutta la sua evidenza, e il caso non è affatto isolato; la Castellani nota come in epoca medievale la torre di Babele sia "généralement associée à Babylone";¹³ quest'ultima inoltre è spesso confusa con la Babilonia del Nilo, cioè Il Cairo; le ragioni di tale equivoco vanno ricercate nel fatto che nei pressi della città egiziana sorgeva, in epoca medievale, una fortezza fondata dai Romani e così denominata da un precedente toponimo locale;¹⁴ è a questa Babilonia a cui fa ad esempio riferimento Christine de Pizan nel *Chemin de longue étude* (inizio XV sec.).¹⁵ Nell'associazione Babele/Babilonia paiono invece aver giocato anche questioni linguistiche che rimandano in ultima analisi al testo ebraico: come osserva Catherine Vialle, in esso si utilizza lo stesso termine per i due toponimi, e che quello "traduit, en Gn 11 par «Babel», est ordinairement traduit par «Babylone» dans tous les autres passages bibliques où on le rencontre";¹⁶ in altre parole, nell'episodio di Babele ci

sarebbe una chiara allusione a Babilonia, che doveva essere del tutto evidente per un lettore o un ascoltatore di lingua ebraica.

Pur se fondata su dati oggettivi, la correlazione Babele/Babilonia rischia tuttavia di risultare pericolosa nel momento in cui si tenti un'interpretazione dell'episodio babelico nel quadro della cultura medievale, e più precisamente quando si cerchi di far emergere il 'vissuto' di Babele nell'immaginario collettivo dell'età di mezzo; associare oltre il dovuto le due entità rischia di far travasare dall'una all'altra valenze che potrebbero non esserle del tutto proprie.

Evocare Babilonia significa da un lato far leva sulla straordinarietà di un contesto urbano edificato con eccezionale maestria; per restare alle categorizzazioni di Le Goff, essa sarebbe assimilabile a quei *mirabilia* dovuti all'azione umana, con il valore aggiunto dipendente dal quadro orientale di origine,¹⁷ descritti dagli autori secondo il *topos* della *laudatio civitatis*; si veda ad esempio la descrizione che ne dà Christine de Pizan nel *Livre de l'advison Cristine* (1405):

[...] elle estoit en belle espace assise de toutes pars, tres fort en sa disposicion faconnee en quarreure. La haultesce de ses murs estoit cinquante coudes et l'espesseur autant par quatre fois. Tous les murs estoient de pierre cuite enlaciee par cymment, et avoit cent portes d'arain, et environnoit .IIII^CIII^{XX}. estades, qui vallent .LI. mille, c'est assavoir .XXV. lieues et demie françoises.¹⁸

In altri testi l'evocazione di Babele sussiste, ma solo in quanto modello architettonico di riferimento; Sébastien Mamerot nella sua *Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues* (1460) così descrive l'operazione di ampliamento di Babilonia messa in atto da Semiramide:¹⁹

Et y mist tant grans peuples ouvrans et telle dilligence qu'elle la fit de tant grant circuite que la grant tour de Babel, qui avoit par bas troys miles de largeur, conmbien qu'elle aloit tousjours en diminuant tellement que ou hault n'estoit tant large, mais comme de façon de clochier, afin qu'elle resistast aux eaues et feust durable a tousjours par force de fondement...²⁰

Il motivo dominante è soprattutto connesso all'idea di solidità, fondata su dimensioni – larghezza, altezza, spessore – fuori dal comune.

Accanto a ciò, c'è però anche la "Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae"²¹ evocata da san Giovanni nell'Apocalisse, la città che, secondo l'immaginario giudeo-cristiano, incarna "l'instinct de domination et l'instinct de luxure"²² portati all'ennesima potenza, Babilonia come simbolo di uno splendore comunque contaminato, fondato su

valori esclusivamente temporali e dunque distorcenti l'uomo dalla sua vocazione spirituale.

In questo caso il rapporto si capovolge: da modello di riferimento sul mero piano architettonico, e quindi privo di qualunque connotazione morale, la torre assurge a immagine cui vengono trasferite tutte le valenze negative veicolate dalla città a cui è associata.

Testimonianza esemplare di questo passaggio, fondato sulla confusione Babele/Babilonia, sarebbe, secondo la Castellani,²³ il corpus dei romanzi di Alessandro, che però vanno, a mio avviso, valutati con molta cautela; non c'è dubbio ad esempio che nel *Roman d'Alexandre* (fine XII sec.) il richiamo alla torre abbia, come sottolinea la studiosa, un'evidente funzione metonimica: nelle parole di Alessandro, evocare la torre significa dapprima prefigurare la vittoria sulla città assira²⁴ e poi assaporarne il piacere supremo della conquista,²⁵ condensato nella compiaciuta reazione all'atto di Tolomeo che erge sull'edificio l'insegna del suo re:²⁶

Venus est a la tor, ainc ne li fu v[e]ee,
Et l'ensegne Alixandre a dedesus levee.
Alixandres li rois, qant il l'ot esgardee,
Si a dit en riant: «Ceste m'iert destinee;
Qui la tor a saisie m'amor le est privee».

Da questa funzione, di natura innanzi tutto retorica, alla completa assimilazione Babilonia/Babele, con conseguente travaso dei vari aspetti connotativi dall'una all'altra, il passo è agevole e breve: la torre come simbolo di ambizione e incarnazione del delirio di onnipotenza.²⁷ Sull'ambiguità di un tale percorso, cui pure pare aderire, si interroga la stessa Castellani, che non manca di rimarcare come Alessandro appaia nel romanzo una sorta di strumento di Dio, alla stregua dei paladini carolingi che stringono d'assedio le città saracene, nel portare a termine la conquista di Babilonia che è prima di tutto la città del Male per antonomasia; ma secondo la studiosa, Alessandro non può che trovare nella conquista un'esaltazione del proprio potere, che sarà dunque abbattuto come forma di *hybris*;²⁸ fra la presa di Babilonia e la morte dell'eroe esisterebbe così un preciso rapporto di causa-effetto. L'intera vicenda di Alessandro parrebbe dunque caricare Babele di un valore simbolico nettamente negativo.

Nel suo ampio studio sui romanzi di Alessandro, Catherine Gaullier-Bougassas²⁹ sottolinea tuttavia come Alexandre de Paris non introduca affatto in modo diretto nella sua opera il simbolismo biblico di Babele/Babilonia, ma lo lasci soltanto indovinare nelle pieghe del racconto, per-

ché combattuto fra due progetti contraddittori: la volontà di idealizzare Alessandro come prototipo del sovrano perfetto e la denuncia dell'eroe orgoglioso ed empio.

Del fatto che l'orizzonte di riferimento non sia biblico, ma piuttosto pagano, è prova la ricorrente frase che rimanda l'episodio dell'edificazione della torre non alla Bibbia, bensì alla storia pagana della guerra fra Zeus e i Titani;³⁰ secondo la studiosa, l'autore "entend ainsi peut-être souligner l'appartenance du héros à l'univers païen antique pour affaiblir la portée de son geste, si l'on considère que pour un homme du Moyen Âge, un sacrilège commis à l'encontre d'un dieu antique devait constituer une faute moins grave que la révolte contre le dieu chrétien [...]. Il recouvre aussi la signification religieuse de la cité biblique sous les stéréotypes médiévaux de la description d'une ville, comme s'il voulait la déposséder de sa spécificité, la banaliser, pour diminuer la violence de la condamnation d'Alexandre que sa mort à Babylone implique. Il privilégie ainsi une écriture indirecte, en demi-teinte, qui dit et tait à la fois, en reflétant ses propres contradictions".³¹ Se denuncia c'è, essa rimane sottintesa, la critica alla *démésure* appare solo implicita, e soprattutto risulta contraddetta dall'insistenza degli elogi di cui il personaggio è costantemente oggetto.

In una situazione di questo tipo, trasferire alla torre certi significati simbolici appare, a mio parere, una forzatura che il testo non sembra autorizzare; delle due opposte visioni catalizzatesi sulla figura di Alessandro – corrispondenti, secondo Laurence Harf-Lancner, a una "légende noire" e a una "légende rose"³² a seconda che venga privilegiata l'idea del tiranno pagano punito per il suo orgoglio o dell'eroe che incarna alla perfezione gli ideali cavallereschi e cortesi – la seconda appare nel Medioevo prevalente; è curioso osservare come, pur riconoscendo che certi tratti negativi, attribuiti al personaggio dall'antica tradizione letteraria greca, vengano sublimati nelle versioni latine che fanno conoscere al Medioevo la leggenda,³³ buona parte della critica tenda poi a ribadire comunque su Alessandro il *cliché* della *démésure* punita con la morte, di cui il mito di Babele sarebbe l'emblema.³⁴ A ben guardare, se la dismisura di Alessandro è connessa a qualche mito ascensionale, esso non è tanto rappresentato dalla torre di Babele, ma piuttosto dalla conquista dello spazio verticale, declinato nella violazione dello spazio aereo e sottomarino.³⁵

Ai dati fino ad ora richiamati, che paiono incrinare quest'impostazione, se ne possono aggiungere altri due, a mio avviso decisivi: la Gaullier-Bougassas avanza sulla fine di Alessandro un'ipotesi affascinante e non priva di argomentazioni; secondo le sue tesi, la prematura morte dell'eroe per avvelenamento dipenderebbe in ultima analisi dall'adulterio della madre

cui conseguì la sua nascita, adulterio che avrebbe trasmesso all'eroe una sorta di maledizione, mettendolo nella condizione di essere “condamné à expier une faute dont il n'est pas responsable”.³⁶ Se così fosse, alla valutazione dell'episodio di Babilonia/Babele che prelude alla morte dell'eroe prima esposta ne andrebbe necessariamente sostituita un'altra, tanto più che esistono nella tradizione letteraria medievale testi, come il *Roman de Toute Chevalerie* di Tommaso di Kent (1175 ca.) in cui il simbolismo giudeo-cristiano di Babele/Babilonia non viene correlato alla condotta dell'eroe,³⁷ così come del tutto neutro appare l'accento alla torre nella *Prise de Defur* (XIII sec.).³⁸

C'è poi un secondo elemento significativo, e cioè il posto tradizionalmente accordato ad Alessandro nella schiera dei Nove Prodi, fra i quali figura come modello di riferimento della perfetta cavalleria; da questo punto di vista, emblematico è il trattamento riservato al principe macedone da Tommaso III di Saluzzo nel suo *Livre du Chevalier Errant*³⁹ (fine XIV-inizio XV sec.): come osserva Marco Piccat, “solo per lui [...] tra tutti i grandi principi della terra, antichi e contemporanei, che sono fatti partecipare alla corte del Dieu d'Amour, è narrato come la stessa Dea, signora di una splendida corte, si metta in marcia per andare a incontrare il potente re che giaceva malato, e non viceversa; di come sia la stessa meravigliosa Dea a celebrare le avventure di Alessandro (altro unico segno e grande di distinzione)”;⁴⁰ nell'elencare le imprese dell'eroe, la Dea d'Amore accenna alla conquista di Babele/Babilonia (“La tour de Babel sousmiste”) ⁴¹ in modo del tutto neutro, tanto più che, secondo il racconto del marchese di Saluzzo, Alessandro sarebbe sopravvissuto al tentativo di avvelenamento perpetrato a Babilonia dai suoi traditori, pur riportandone danni permanenti al fisico.⁴² Il valore esclusivamente metonimico, e non simbolico, della torre di Babele è qui evidente, così come neutro appare il richiamo a Babilonia in un testo che, spezzando la dinamica in cui la morte nella città assira equivale alla condanna di Alessandro, ne vanifica ogni dimensione emblematica.

Non a caso anche Sébastien Mamerot, pur dedicando una quarantina di carte al “roy de tout le monde”,⁴³ non accenna affatto alla torre in relazione all'arrivo di Alessandro a Babilonia, che fra l'altro accoglie benignamente l'eroe senza alcuno scontro armato;⁴⁴ essa compare per contro in relazione al lignaggio di Nemrod,⁴⁵ nel quadro della descrizione degli antecedenti storico-genealogici del prode macedone.

Come si vede, il binomio *démesure/tour d'orgueil* delineato dalla Castellani riguardo ad Alessandro pare se non dissolto, fortemente ridimensionato; la *démesure*, il peggiore fra i vizi anti-cavallereschi e anti-

cortesi, non ha diritto di cittadinanza nei comportamenti di un Prode, e d'altra parte non si può non riconoscere che “cette veine moralisatrice de condamnation n'est malgré tout que très peu exploitée par les auteurs qui bâtissent le cycle d'Alexandre”;⁴⁶ nel XIV secolo è soprattutto l'esemplarità regale di Alessandro a prendere il sopravvento, facendo dei racconti sul sovrano macedone un “miroir de chevalerie” in cui principi e cavalieri proiettano valori modellizzanti.⁴⁷

Alessandro e i romanzi di cui è protagonista non possono dunque esaurire l'immaginario medievale su Babele, né si è autorizzati a ‘fare di ogni torre un fascio’, soprattutto quando ciò comporti l'inclusione di episodi che paiono invece rivestire significati diversi; ne è un esempio il racconto dell'edificazione della torre da parte di Vortiger nel *Merlin* di Robert de Boron (inizio XIII sec.),⁴⁸ dietro la quale, secondo la Castellani,⁴⁹ svetterebbe il profilo dell'edificio babelico; in realtà si tratta di una torre continuamente abbattuta e ricostruita, tipologicamente diversa dunque da quella di Babele;⁵⁰ il quadro celtico di riferimento, in cui l'incidenza di antichi motivi folklorici, alieni da influssi biblici, è indubbia, va necessariamente tenuto presente. Nella cultura irlandese esiste effettivamente una leggenda che presenta alcuni tratti comuni al mito babelico: il re Bresal, volendo costruire una torre alta fino al cielo, costringe i suoi sudditi a lavorare incessantemente anche grazie ad un incantesimo realizzato dalla sorella in virtù del quale il corso del sole si arresta; la passione incestuosa di Bresal per la sorella vanifica tuttavia l'incantesimo, il sole tramonta e i lavoratori abbandonano la costruzione della torre.⁵¹

Malgrado alcune affinità, i testi divergono comunque sull'elemento chiave, e cioè le ragioni dell'interruzione del progetto, che appaiono qui correlate ad un peccato di lussuria.

Bresal e Vortiger sono nondimeno accomunati da analoghi atteggiamenti dispotici, e da questo punto di vista essi richiamano sicuramente un altro personaggio, quel Nemrod⁵² a cui si è prima accennato; spesso egli compare nei testi medievali in relazione all'edificazione di Babele:

En celui tref escript estoit
 Comment on fonda par exploit
 La tour de Babel proprement
 Dont Nembroth fit commencement
 Soixante et dic carres tenoit:
 A chascun carre ung maistre avoit,
 Et Nembroth estoit ly premiers;
 A chascun maistre mil ouvriers.⁵³

E ancora:

Ou temps Phareg, Neuroch, qui fu un grant, commença a avoir seigneurie sur le peuple et par la force et seinouement de lui, ilz commencerent a faire une tour haulte jusques au ciel, pour paour que le diluve ne revenist et que ilz se peussent garentir en celle tour, se il revenoit.⁵⁴

Questo racconto mostra chiaramente, come sottolinea Myriam Jacquemier,⁵⁵ il processo per cui, per influsso dei testi apocrifi, la costruzione della torre passi, da opera anonima e collettiva, a realizzazione promossa da un unico uomo, che pare qui agire più per paura – quella di un secondo diluvio – che per orgoglio.

Lo stesso motivo compare anche nelle parole pronunciate da Nemrod nel *Mistère du Viel Testament* (metà XV sec.):⁵⁶

J'ay compassé
Ung peu le temps qui est passé;
Par quoy le cueur me dit et juge
Que encoire viendra ung deluge,
Se Dieu voit que façon deffaulte;
Par quoy fault faire une tour haulte
Pour de ce cas nous preserver,
Mais il la fauldroit eslever
Juc au ciel.

Il timore del diluvio non in quanto evento naturale, ma come punizione divina, introduce il motivo della ribellione che, come per Lucifero, si configura come un atto di superbia, tema richiamato da Dante:

Vedea Nembròt a pié del gran lavoro
Quasi smarrito, e riguarda le genti
che 'n Sennaàr con lui superbi foro.⁵⁷

Il motivo della presunzione, evidenziato anche da Christine de Pizan,⁵⁸ ha indotto a proporre, in relazione a Nemrod, l'immagine della torre come simbolo d'orgoglio. La lettura di una pluralità di testi induce tuttavia a ritenere che non sia questo il motivo principale; significative a tal proposito appaiono le parole di Philippe de Mézières:⁵⁹

Nembrot, qui edifia la tour de Babel et fut le premier tyran qui preist seigneurie efforcie sus les hommes et regna.

Il tema della regalità di Nemrod, che ne fa il primo tiranno della storia, appare anche nel *Livre de Sidrac* (fine XIII sec.).⁶⁰

Le roi demande: Sera jamais relevee la creance as ydoles aussi fort com ele fu a mon tens?

Sydrac respont: Les enfans croiront Dieu le tout puissant, et lor enfans et les autres qui vendront après retourneront a la malvaise loy devant jusques a la venue des jahans. Et il feront une cité en la quele aura une tor – Babel – de .xliiij. estages de haut en la quele regnera le plus grant roy du monde a son tens. Et cil fera une ymage a la semblance son père et comandera a toute gent qu’il l’aorent.

Come ha assai opportunamente osservato la Castellani, “la construction de la tour de Babel a décidément à voir avec la définition même du pouvoir, entre royauté légitime et tyrannie”;⁶¹ attraverso la figura di Nemrod, la torre assurge così a mito politico, talvolta inserito nella vasta epopea per il progresso dell’umanità.⁶²

La connotazione negativa del personaggio si sviluppa anche attraverso un altro tratto, questa volta fisico: il suo gigantismo;⁶³ proprio questo è l’elemento che favorisce la contaminazione fra il mito pagano, così come viene richiamato nel *Roman d’Alexandre*, e il mito biblico; in un immaginario come quello medievale, in cui la figura del gigante oscilla fra una valenza esaltante e positiva e un’altra demoniaca e negativa, l’equazione gigante = anticristo⁶⁴ s’impone agevolmente.

Un altro elemento significativo è costituito dal fatto che molto spesso, nei testi che richiamano Nemrod, compaia anche il motivo della *confusio linguarum*:

Et comme adonc il ne feust que .j. langage avant que elle feust parfaicte, Dieux confondi la langue du peuple, c’est-à-dire Dieux leur donna divers langagez, si que l’un n’entendist l’autre et ainssi quant un demandoit de la pierre, l’autre lui aporloit du mortier et ainssi fu la tour delessé a faire. Celui Neuroch qui descendi de Cayn, le filz Noé, commença le reaume de Caldee, et le chef du dit royaume il appella Babilon, car autant vault Babilon comme confusion, pource que la langue fu illec confondue. Et, selon ce que dient les maistrez, la langue fu confondue en .lxxij. langaigez, car tant de ligneez estoient ja yssues del .iij. enfans de Noé...⁶⁵

Non a caso nella *Divina Commedia*, dei tre passi in cui Nemrod viene citato, ben due lo mettono in relazione con il tema della confusione delle lingue:

[...] questi è Nembròt per lo cui mal coto pur un linguaggio nel mondo non s’usa.⁶⁶

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
 innanzi che all'ovra inconsumabile
 fosse la gente di Nembròt attenta.⁶⁷

Nemrod appare dunque come l'elemento catalizzatore soprattutto dei motivi della tirannide e della *confusio linguarum*; il Medioevo sembra nondimeno vivere quest'ultima senza particolari apprensioni:

Comment les .lxxij. langaigez furent trouvez et la terre devissee.

Et comment tout li peuplez habitast davant ceste confusion ensemble, par la diversité des langaigez, il convint que ilz se devisassent par le monde: Sem et les enfans d'illec en avant habiterent en Aise, qui tient autant come la moitié de la terre habitable; Cham occupa Auffique, Jasphet s'en ala en Europe, et ainssi toute la terre habitable est devissee selon les .iiij. enfans Noé.⁶⁸

Et quant furent de l'Arche yssuz,
 Que le Deluge n'y fut pluz,
 Il vout une tour ordonner
 Et en Babiloine la vout fermer;
 Si la vouloient si haute faire
 Que nul delluge n'y fut contraire,
 Mais la divine providence y pourveist
 Que les langagez la y feist
 Si que l'un l'autre n'en entendoit,
 Ainsi nul faire ne savoit
 Ce que devoient faire a la tour,/
 Lors la laisserent par erreur.
 La furent tous langaigez trouvez
 Que les gens parlent adez.⁶⁹

Nel *Renart le Contrefait* l'individuazione delle lingue originatesi dalla *confusio* appare circostanziata:

L'un fut Alemant, l'autre Angloiz,
 L'un Espagnol, l'autre François
 La furent trouvé ly langage,
 Dont chascun parle a son usage...⁷⁰

I passi ora riportati risultano accomunati dall'uso di uno stesso verbo (“Comment les .lxxij. langaigez furent *trouvez*, La furent *trouvé* ly langage, La furent tous langaigez *trouvez*”) su cui vale la pena soffermarsi: come documenta il *Dictionnaire du Moyen Français*,⁷¹ esso ha, in senso assoluto, il significato di ‘inventare, creare’ quando l’oggetto non preesista

all'azione, e di 'scoprire' nel caso opposto; la connotazione è non solo neutra, ma, a mio modo di vedere, positiva, segno di quella "«culture des langues» originale, tolérante et libérée" che contraddistingue il Medioevo, e che la Jacquemier mette in stretta relazione con la scarsa rappresentazione della torre babelica nell'età di mezzo.⁷²

Va da sé che, se un motivo appare poco richiamato, allorquando ciò avviene esso si carica di significati particolari; è curioso ad esempio notare la pressoché totale assenza dell'episodio babelico nel teatro medievale romanzo, e questo anche quando, come avviene nelle sacre rappresentazioni fiorentine, si creano cicli imponenti volti a mettere in scena la parabola dell'umanità dalla Creazione al Giudizio finale.⁷³ Date queste premesse, l'unico adattamento drammaturgico che se ne conosce – quello contenuto all'interno del *Mistère du Viel Testament*⁷⁴ – risulta ancor più significativo: il brano di circa trecento versi appare come una sorta di *farce* inserita all'interno del *mystère*, secondo quel processo di "mélange presque ontologique du tragique et du comique" che, come osserva Elisabeth Lalou, caratterizza tutto il teatro medievale;⁷⁵ la natura dell'episodio è chiara sin dalla scelta dei nomi – *Casse Tuilleau* il muratore, *Cul Esventé* il conciatetto, *Pille Mortier* il manovale e *Gaste Boys* il carpentiere – attribuiti ai personaggi incaricati da Nemrod di costruire la torre, operazione per la quale l'autore coglie la ghiotta occasione di una messa in scena, assai realistica, del *modus operandi* dei costruttori medievali; a maggior ragione, egli non si lascia sfuggire l'opportunità di sfruttare, a fini eminentemente comici, il momento topico della *confusio linguarum*, dapprima con uno scambio di battute basato su continui fraintendimenti.⁷⁶

CASSE TUILLEAU Cul Esventé, tost, sans arrest

Besongne; si acquerrons gloire.

Apporte du mortier.

PILLE MORTIER Encoire?

CASSE TUILLEAU Despeche toy, Dieu te maudie!

PILLE MORTIER Tenez, vella vostre dolloere.

Est elle pas belle et jollie?

CASSE TUILLEAU Ça! du cymment.

CUL ESVENTÉ Vostre congnie?

Viens la porter sus l'esmoulleur.

GASTE BOYS Ma besagué!

PILLE MORTIER C'est du milleur,

Que vous veystes la sepmaine.

GASTE BOYS Dieu te mette en fievre quartaine!

Baille moy a coup mon compas,

Affin que je ne faille pas

De faire ceste tour tresbelle.
 CUL ESVENTÉ J'ay apporté vostre truelle.
 Esse pas ce que demandez?
 CASSE TUILLEAU Du mortier!
 PILLE MORTIER La tuille prendrez,
 Puis que nous l'avons apportee.
 CASSE TUILLEAU Du cymant!
 CUL ESVENTÉ J'ay ja appresté
 L'ardoyse, avec le clou a late.
 CASSE TUILLEAU Haste toy; mon mortier se gaste.
 PILLE MORTIER Vecy ung chevron escarry;
 C'est dommage qu'il est pourriy,
 Veu ce qu'il a la pointe aguë.
 GASTE BOYS Apporte moy ma besaguë
 Et mon marteau, que je martelle.
 CASSE TUILLEAU El est belle vostre truelle;
 Je l'ay de nouveau esclarcie.
 GASTE BOYS Que j'aye ma moyenne congnie!
 Entens tu, hay! maistre *accipe*?
 PILLE MORTIER Le mortier, je l'ay bien trempé;
 Il est ainsi mollet que laine.

e poi ricreando fantasiosamente lingue incomprensibili.⁷⁷

GASTE BOY *Oriolla gallaricy*
Breth gathahat mirlidonnet
Juidamag alacro brouet
Mildafaronel adaté.
 NEMBROTH Vella nostre ouvraige gasté.
 CASSE TUILLEAU *Quanta queso a lamyta*
La seigneurie la polita.
Volle dare le coupe toue?
 CHANAAM Qu'esse cy? Faut-il qu'on se joue
 De nous? Mais d'où vient cest erreur?
 CUL ESVENTÉ *Bianath, acaste folleur*
Huidebref abastenyent.
 CHUS Bref je ne scay d'où cecy vient;
 Jamais ne vis tel fantasie.
 PILLE MORTIER *Rotaplaste a la casie*
Emy maleth a lacastot.
 JETTRAN Nous perdons icy temps, Nembroth
 Car nous pouvons assez cognoistre
 Que Dieu ne nous veult point permettre
 Que ceste tour parachevons.

Appare evidente che, al pari delle *diableries* che “sont là pour amuser

le public beaucoup plus que pour donner le frisson”, questo “comique de langue”⁷⁸ rimanda ad un immaginario in cui la divisione delle lingue non viene ancora vissuta come una ferita da sanare ad ogni costo; le dotte speculazioni sulla *confusio linguarum* inaugurate da Dante con il *De vulgari eloquentia*⁷⁹ paiono riferibili a circoli ancora ristretti, mentre altri sembrano essere gli interrogativi linguistici su cui si concentra la curiosità medievale, ad esempio su quale lingua userebbe un bambino che non abbia mai potuto parlare con nessuno:

Le roy demande: Pour quoy parlons nous autre language que celui de Adam?
 Sydrac respont: Pour ce que nous feumes entez d'autri language. Tout autressint comme se un homme prenoit un arbre et il le faisoit enter d'un autre fruit, il devendroit de cel meesmes fruit et de la semblance ou il fu enté, ensement sommes nous enté d'autrui language, et si le parlons, que celui de nostre premier pere Adam. Qui prendroit un petit enfant qui parler ne entendre ne pourroit, de .xl. jours ou de meins, et le metroit en un lieu ou il ne peust oïr nulles gens parler et que l'en li feist tout ce que mestier li feust sans parler a lui, quant ce vendroit au temps que il seroit grant, il ne parleroit nul autre language fors ebrieu tant seulement; car il tourneroit au language de son premier pere, comme la nature de l'arbre qui ne est entez qui torne a sa nature.⁸⁰

La rarità dell'immagine babelica emerge anche in ambito lirico; i repertori compulsati⁸¹ restituiscono due soli esempi: nel primo, una *canço* di Bartolomé Zorzi, la torre assurge a metafora dell'indicibilità della bellezza femminile:

Dompna, aissi com a Babel
 Nos poc far la tor tan granda
 Qu'il pogues pujar al cel,
 no ·is pot dir complidamen
 la grans beutatz que us garanda...⁸²

Nel *debat* fra Delit e Honor di Jaume March invece, la sintesi del mito babelico è richiamata da Delit nel suo discorso sugli errori a cui induce la smodata ricerca dell'onore:⁸³

Enquer mays fist errar Babel,
 qui volch muntar la torr'al cel
 ab ergull, mas no·s poch obrar,
 que·ls lengatges Deu voch mudar;
 donques no est a Deu plasens.

Malgrado un esplicito accenno (“ab ergull”), non appare essere l'orgoglio il movente ultimo dell'impresa, collocata sotto l'egida del deside-

rio smodato di onore così come il mito luciferino immediatamente prima evocato.⁸⁴

Gli elementi fino a questo punto evidenziati mettono in luce alcuni tratti del vissuto medievale del mito babelico che dimostrano come le radici di certi *clichés* vadano ricercate altrove; nel momento in cui l'immaginario evoca la torre al di fuori di contesti puramente storico-geografici, Babele adempie soprattutto ad una funzione metonimica o modellizzante che appare prevalente su quella simbolica; essa si carica di significati emblematici soprattutto quando passa da 'soggetto' a 'oggetto' di cui viene individuato un artefice, ed è allora che, in relazione al suo costruttore – Nemrod – emergono da un lato il mito politico della nascita del potere assoluto e dall'altro il tema della *confusio linguarum*, percepita tuttavia più come una 'festa delle lingue' che come il segno di un'irrecuperabile sconfitta; il fatto che l'episodio diventi il motore di una comicità tutta giocata sull'incomprensione linguistica mostra con chiarezza come esso catalizzi un vissuto ben lontano da connotazioni drammatiche o anche solo inquietanti, al cui orizzonte si disegnano i cantieri delle grandi cattedrali medievali.

Il dato iconografico non fa che confermare questa situazione; in una sua recente indagine sulle immagini medievali della torre di Babele, Jean-Paul Deremble⁸⁵ mette in evidenza significati positivi e negativi insiti nelle raffigurazioni babeliche partendo tuttavia da un presupposto, quello dell'indipendenza dell'immagine dal testo,⁸⁶ che appare poco convincente; come assai opportunamente ha osservato Chiara Frugoni, "dissocier la parole de l'image représenterait une mutilation dans la reconstruction historique d'une réalité dans laquelle elles étaient naturellement fondues"; opportunamente interrogate, le immagini possono fornire degli indizi che andranno confrontati con le fonti scritte, "indispensables pour en confirmer et en approfondir la signification".⁸⁷ Nel caso di Babele è possibile osservare come i dati testuali che si è cercato di mettere in evidenza emergano pressoché specularmente nella produzione iconica.

Il primo elemento di concordanza è costituito dalla relativa bassa frequenza della rappresentazione del soggetto nell'uno come nell'altro ambito;⁸⁸ così come i testi, indipendentemente dalla loro natura tipologica, si bipartiscono fra quelli che presentano la torre in quanto tale e altri che pongono l'accento sul suo artefice, anche le immagini possono essere suddivise in due gruppi, l'uno rappresentato dalle raffigurazioni della semplice edificazione della torre (fig. 2) e l'altro in cui, accanto ad essa, viene ritratto anche il suo ideatore (fig. 3); mentre nelle prime si coglie "le plaisir de la représentation d'un chantier en pleine émulation"⁸⁹ nelle seconde si individuano, come osserva Deremble, indizi di negatività, che interessano

tuttavia non tanto la torre, quanto piuttosto il suo autore: nelle modalità di rappresentazione di Nemrod, ritratto di profilo, talora con le braccia incrociate,⁹⁰ e con proporzioni gigantesche, incongrue rispetto all'edificio, si colgono tutti i tratti negativi che il personaggio faceva emergere nei testi; se nelle prime si respira "l'organisation, l'harmonie des gestes, la bonne hiérarchie des fonctions", nelle seconde "la présence d'un géant [...] place plus nettement encore la scène du chantier dans une perspective très funeste".⁹¹

L'imprescindibile rapporto testo-immagine, e l'univocità del messaggio che essi veicolano, trova forse in una raffigurazione dell'impresa babelica contenuta in un manoscritto dello *Speculum Humanae Salvationis* della Koninklijke Bibliotheek de L'Aia (1450 ca., fig. 4) la sua più curiosa manifestazione; in questo caso, non solo la decodificazione dell'immagine non può prescindere dal testo, ma essa deve spingersi ben al di là dei confini testuali in cui la miniatura è apparentemente circoscritta; come si può vedere, si tratta di echi di provenienza lontana, che esulano dalla tipologia testuale in cui la figurazione appare inserita: fra gli operai indaffarati nel cantiere babelico compare una figura dall'atteggiamento inequivocabile, ritratta di spalle mentre mostra il posteriore; Deremble interpreta negativamente l'immagine, ricondotta all'"ivresse des maçons qui s'ajoute aux désordres multiples déjà mentionnés, sans parler de quelques obscénités de l'architecte qui montre son derrière".⁹² La scena narrata nel *Mistère du Viel Testament* può dar conto di molti dei dati iconici, diversamente non decifrabili se non a prezzo di evidenti fraintendimenti: il nome di uno dei personaggi – *Cul Esventé* – può agevolmente spiegare la comica raffigurazione del costruttore; non è dunque il caso di attribuire l'apparente oscenità ad uno stato di ubriachezza, che l'atteggiamento di un altro personaggio, intento a bere di gusto, potrebbe peraltro suggerire; prima di iniziare l'impresa, i costruttori messi in scena nel *mystère* mostrano infatti tutto il loro apprezzamento per il buon vino in uno scambio di battute:⁹³

CUL ESVENTÉ Ma bouteille n'es point remplie

De gourde pie, a ce matin.

PILLE MORTIER Trois jours a que ne beuz de vin,

Par faulte d'avoir ung vesseau.

Nulla comunque nelle immagini fin qui esaminate suscita nell'osservatore quella sinistra sensazione alimentata dai ben noti capolavori fiamminghi di Bruegel il Vecchio; nelle sue raffigurazioni il rapporto anche prospettico fra edificio ed individui si capovolge: alle immagini medievali in

cui gli uomini, colti in primo piano nel loro incessante operare, catalizzano l'attenzione dell'osservatore si sostituisce una visione in cui le soverchianti dimensioni della torre paiono pressoché annullare la presenza umana, anche quella di Nemrod che pure ne è l'artefice.

Per questo radicale cambio di prospettiva, prefigurato dall'incisione di Holbein del 1532, la Jacquemier fissa un momento preciso, quello in cui l'immaginario del Rinascimento, vera età dell'oro del mito babelico, si appropria di esso e, per influsso delle correnti cabalistiche, ne alimenta la lettura in senso morale; secondo Lutero, Nemrod è il simbolo dell'autorità papale che condanna alla dispersione gli eletti di Dio, Ebrei e Riformati, in un mondo corrotto dalla ricchezza e da tendenze autodistruttrici.⁹⁴

Non è un caso che, a partire da quel momento, si intensifichi la riflessione linguistica con le varie correnti utopistiche miranti a “costruire una lingua della ragione che avesse la perfezione perduta della lingua di Adamo”,⁹⁵ così come è significativo osservare come la glossa di ‘Babele’ come ‘confusione’, che pure era diffusa nei circoli dotti del Medioevo grazie alle *Magnae Derivationes* di Ugucione da Pisa,⁹⁶ si affermi nell'uso comune delle varie lingue europee solo a XVI secolo inoltrato.⁹⁷

È dunque ad un'epoca successiva a quella medievale che si deve guardare per rintracciare l'origine di certe interpretazioni, eredità di un episodio che, come nota Catherine Mayaux,⁹⁸ ha via via finito col perdere la sua coesione originaria.

Se, come osserva Umberto Eco, “...il sogno di una lingua perfetta o universale si è sempre profilato proprio come risposta al dramma delle divisioni religiose e politiche, o anche soltanto alla difficoltà dei rapporti economici”,⁹⁹ mai come in questo momento storico si individuano tutti i presupposti per una riproposizione del mito babelico nella sua totalità.

Guardare al Medioevo ci dimostra tuttavia come un'altra visione sia possibile, e l'eventualità di un suo recupero riposa in ultima analisi su di un ritorno alla vera essenza del racconto biblico; come osserva Catherine Vialle, obiettivo dell'intervento divino in Genesi, 11 non è la torre, la cui costruzione viene solo abbandonata, ma l'unicità del linguaggio, colpendo la quale Dio ha voluto ricondurre l'umanità a quel progetto per il quale essa era stata creata,¹⁰⁰ sintetizzato nel “crescite et multiplicamini [...] et implete [terram]”¹⁰¹ del comandamento divino. Più che simbolo di orgoglio, la torre è un'immagine di paura, quella della dispersione a cui l'umanità tenta di sfuggire radunandosi in un solo luogo; confondendo le lingue, Dio pone l'umanità “en situation de confrontation à l'altérité, condition nécessaire pour que naisse l'individualité”.¹⁰² In quest'ottica, ritrovare Babele può essere “la chiave di una nuova alleanza e di una nuova concordia”¹⁰³ che “fait

naître le désir de la rencontre et de la communication, dans l’affirmation [...] des individualités”.¹⁰⁴

In questa prospettiva, il tanto bistrattato villaggio globale può offrire opportunità inattese, a patto che si tagli il nodo gordiano della Babele postmedievale; ciò vuol dire soprattutto liberarsi da certi *clichés* dagli “effets brouillés de quelque catastrophe collective ou d’un échec de l’intelligence”¹⁰⁵ che continuano ad impregnare anche certi ambienti intellettuali.

Il medioevo ci mostra che ciò è possibile; questo può forse essere il senso di un nuovo *ritorno a Babele*.



Fig. 1: Mappamondo di Vercelli (XIII sec.), c. 23: regione India, parte inferiore destra (fonte: cfr. nota 9).



Fig. 2: Ms. Manchester, John Rylands University Library, French 5, c. 16r., *Bible Historiee*, XIII sec. (fonte: <http://babelstone.blogspot.it/2007/01/72-views-of-tower-of-babel.html>).



Fig. 3: Ms. L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, 71 A 23, c. 16r., *Bible Historiale*, XIV sec. (fonte: <http://babelstone.blogspot.it/2007/01/72-views-of-tower-of-babel.html>).



Fig. 4: Ms. L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 B 34, c. 34v., *Speculum Humanae Salvationis*, XV sec. (fonte: <http://babelstone.blogspot.it/2007/01/72-views-of-tower-of-babel.html>).

Note

- ¹ J. HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1978, p. XXXIII.
- ² Si vedano ad esempio le creazioni esposte alla mostra appena conclusasi al Palais des Beaux Arts di Lille (*Babel*, 8 juin 2012-14 janvier 2013) per cui cfr. il catalogo a cura di R. Cotentin, A. Tapié, Lille, Editions Invenit, 2012.
- ³ J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 19.
- ⁴ Cfr. A. GRAF, *Miti leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1-161.
- ⁵ J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano...*, cit., p. 7 e 11.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 12 e 22.
- ⁷ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance et tour d'orgueil, imaginaire de la Tour de Babel dans la littérature médiévale*, in J.-M. VERCRUYSSSE (éd.), *La Tour de Babel*, Arras, Artois Presses Université, 2012 (Graphé 21), pp. 77-92.
- ⁸ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., pp. 77-78.
- ⁹ Si veda ad esempio il mappamondo di Vercelli per cui cfr. C.F. CAPELLO, *Il mappamondo medioevale di Vercelli (1191-1218?)*, Torino, Fanton, 1976, p. 75 e 149; cfr. anche la rappresentazione schematica in http://cartographic-images.net/220.1_Vercelli_Mappamundi.html. (fig. 1).
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 79.
- ¹¹ “La nostra Sovranità si estende sulle tre Indie e dall’India Maggiore, dove riposa il corpo dell’apostolo Tommaso, i nostri domini si inoltrano nel deserto, si spingono verso i confini d’Oriente e ripiegano poi verso Occidente sino a Babilonia deserta, presso la torre di Babele” (*La lettera del Prete Gianni*, a cura di G. Zaganelli, Parma, Pratiche Editrice, 1990, pp. 54-55). La versione anglo-normanna aggiunge alcuni particolari (vv. 155-158): “Juste la tur de Babel numee/ Ke, des piece a, fu desertee./ Ke en icel regiuin/ N’ad geres si vermine nun” (“nei pressi della torre che chiamano Babele/ da così lungo tempo abbandonata/ che in quella regione/ vi sono solo dei vermi”); *ibid.*, pp. 104-105.
- ¹² “Più oltre si trova Babilonia deserta, quella della torre detta di Babele” (*ibid.*, pp. 170-171).
- ¹³ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 79.
- ¹⁴ Cfr. M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana* (DELI), 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1979-1988, s.v.
- ¹⁵ “Et si me monstra en la voye/ Babiloine, la grant cité./ Pour ce qu’il en est recité/ En mains lieux et en mainte place./ Vult celle que par la alasse/ Veoir la terre du Souldan/ Qui aux Crestiens fait maint dan./ Vi après la cité du Kaire,/ Qui plus grant est qu’aultres .ii. paire./ Vi le Nil qui croist et descroist/ Vi le champ o le baume croist,/ Vi comment Babiloine siet/ En beau paÿs qui moult bien siet/ [...] Ce veu, Babiloine laissames/ Et dedens les desers entrames...” (CH. DE PIZAN, *Le chemin de longue étude*, éd. critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par Andrea Tarnowski, Paris, Le Livre de Poche, 2000, vv. 1312-1332).
- ¹⁶ C. VIALLE, *Babel ou la dispersion (Gn 11, 1-9)*, in J.-M. VERCRUYSSSE (éd.), *La Tour de Babel*, cit., p. 14.
- ¹⁷ J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano...*, cit., p. 18 e 20.
- ¹⁸ CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre de l’advison Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Champion, 2001, p. 77, rr. 36-41.

- ¹⁹ Cfr. N. BLANC, *Sémiramis et les Merveilles de Babylone*, in “Les Dossiers d’Archéologie”, n. 202, avril 1995, pp. 22-27.
- ²⁰ SEBASTIEN MAMEROT, *Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2577-2578, c. 232v.
- ²¹ Apc 17,5.
- ²² C. GAULLIER-BOUGASSAS, *Les Romans d’Alexandre. Aux frontières de l’épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998, p. 509.
- ²³ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 80 e ss.
- ²⁴ “Dedevant Babilone irons faire un cembel [...] Je ne m’en irai mie, ne je ne mi dansel/ Devant que j’aie prise la fort tor de Babel” (ALEXANDRE DE PARIS, *Le roman d’Alexandre*, traduction, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner (avec le texte édité par E.C. Armstrong *et al.*), Paris, Le Livre de Poche, 1994, III, 364, vv. 6230, 6237-6238); “Ja mais ne finera o sa grant compaignie/ Devant que de Babel avra la tor saisie” (*ibid.*, III, 367, vv. 6272-6273).
- ²⁵ “La bataille fu faite et prise la cités [...] En la tor de Babel en est li rois entrés” (*ibid.*, III, 425, v. 7212, 7217).
- ²⁶ *Ibid.*, III, 418, vv. 7094-7098.
- ²⁷ “La tour joue de nouveau son rôle de symbole, celui de l’orgueil humain, du désir du pouvoir universel” (M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 82).
- ²⁸ *Ibid.*, pp. 82-83.
- ²⁹ C. GAULLIER-BOUGASSAS, *Les Romans d’Alexandre...*, cit., p. 510 e ss.
- ³⁰ Vv. 6238-6239: “ [...] la fort tor de Babel/ Que firent li gaiant de chaus et de quarrel”; vv. 6273-6274: “Devant que de Babel avra la tor saisie/ Que firent li gaiant par lor grant desverie”; vv. 7217-7218: “En la tor de Babel en est li rois entrés/ Que li gaiant fremerent par lor grans poëstés” (ALEXANDRE DE PARIS, *Le roman d’Alexandre*, cit.).
- ³¹ C. GAULLIER-BOUGASSAS, *Les Romans d’Alexandre...*, cit., pp. 510-511.
- ³² L. HARF-LANCNER, *Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure*, in “Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes”, 112-1, 2000, p. 52, on-line in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9883_2000_num_112_1_3748.
- ³³ A proposito del testo dello Pseudo-Callistene, la Harf-Lancner osserva che “les clercs ne connaissent cependant le roman grec qu’à travers ses adaptations latines (celle de Julius Valerius et l’*Historia de preliis*) qui effacent ces mentions pour donner du héros une image uniformément rose” (*ibidem*).
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 58-60.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 56. Chiara Frugoni osserva che “la conquête du ciel a toujours pour l’Église une connotation démoniaque, c’est toujours de toute façon un acte condamnable s’il procède de l’initiative humaine” (C. FRUGONI, *L’Histoire par l’image*, in “Médiévales”, n. 22-23, 1992, p. 4).
- ³⁶ C. GAULLIER-BOUGASSAS, *Les Romans d’Alexandre...*, cit., p. 512 e, in generale, p. 345 e ss.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 515.
- ³⁸ “Alixandres chevauche a loi d’empereour/ Amazoine a conquise et Inde la majour./ Saisie a Babiloine et de Babel la tour/ et si l’a commandee au hardi Licanour” (*La Prise de Defur and Le Voyage d’Alexandre au Paradis terrestre*, éd. P. G. Lawton, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965, p. 1).

- ³⁹ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro del Cavaliere Errante* (BnF, ms. fr. 12559), a cura di M. Piccat, Boves, Araba Fenice Edizioni, 2008; per un approfondimento sulla figura di Alessandro all'interno del *Libro* cfr. M. PICCAT, *Alessandro: il ritorno di un mito*, in R. COMBA, M. PICCAT (a cura di), *Immagini e miti nello Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo*. Atti del convegno, Torino, Archivio di Stato, 27 settembre 2008, Cuneo, Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, 2008 (BSSSA, 139), pp. 87-114.
- ⁴⁰ M. PICCAT, *Alessandro...*, cit. pp. 89-90.
- ⁴¹ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro...*, cit., p. 307, r. 2933.
- ⁴² “Et se aucun me demandoit pourquoy je n'ay fait compte de Alixandre, le bon roy, sachiez qu'il estoit bien a celle assemblee; il ne pouoit armes porter et la cause estoit que un de ses barons, qui Antipater avoit nom, l'avoit empoisonné, dont il estoit en mal estat de son corps” (*ibid.*, p. 206, rr. 1524-1528).
- ⁴³ SEBASTIEN MAMEROT, *Histoire des Neuf Preux...*, cit., c. 152r.
- ⁴⁴ “Et ne mist point de demourance que moult ne convoitast de aler en Babiloine la grant, et y ala, pour ce qu'elle luy sembloit chief du monde, aussi estoit elle par ancienneté et par noblesse [...] quant il fut venu en Babiloine, ceulx de la cité le receurent comme leur seigneur et roy, tres benignement” (*ibid.*, c. 190v.).
- ⁴⁵ Riguardo al suo discendente Nino, Mamerot scrive: “il fit ainçois faire dedens la cité et grant tour de Babel une riche sale ou il fit mectre l'ymage de son pere Bellus” (*ibid.*, c. 153v.).
- ⁴⁶ C. GAULLIER-BOUGASSAS, *La fortune du Roman d'Alexandre d'Alexandre de Paris: continuations et création d'un cycle (XII^e-XV^e siècles)*, in “Anabases” [En ligne], 2, 2005, mis en ligne le 01 juillet 2011. Consultato il 13 ottobre 2012. URL: <http://anabases.revues.org/1653>, p. 155.
- ⁴⁷ *Ibid.*, pp. 155-156.
- ⁴⁸ ROBERT DE BORON, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979.
- ⁴⁹ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 85.
- ⁵⁰ Il cui mito è riconducibile, secondo il Thomson (S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, voll. 6, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1932-1936, C.771.1, on-line in <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>.) al motivo folclorico del tabù della costruzione di una torre troppo alta.
- ⁵¹ Cfr. J.T. KOCH, *Celtic Culture: An Historical Encyclopedia*, vol. I, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006, p. 619.
- ⁵² Sulla cui figura riflette anche la Castellani (M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 85 e ss.).
- ⁵³ *Le Roman de Renart le Contrefait*, éd. G. Raynaud, H. Lemaître, Genève, Slatkine, 1975, vv. 3893-3902, XIV sec.
- ⁵⁴ *Compilation historique*, Ms. Toulouse, Bibl. Municipale, 452, c. 2r, XV sec.
- ⁵⁵ M. JACQUEMIER, *L'âge d'or de Babel (1480-1600): Histoire des représentations de l'image biblique de Babel*, in “Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance”, 41, 1995, p. 134.
- ⁵⁶ *Le Mistère du Viel Testament*, publié, avec introduction, notes et glossaire, par le Baron James de Rothschild, Paris, Didot, 1878, vol. I, p. 257, vv. 6584-6592.
- ⁵⁷ Pg, XII, 34-36.
- ⁵⁸ “Ne fus je ce mie qui tres le .II^e. age fis a Nambroth le geant par presompcion edifier

- la forte cité et tour de Babiloine, qui oncques n'ot pareille" (CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre de l'advison...*, cit., p. 77, rr. 45-47).
- ⁵⁹ PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Songe du Viel Pelerin*, edited by G.W. Coopland, Cambridge, University Press, 1969, vol. 1, p. 574; l'opera è datata 1392.
- ⁶⁰ SYDRAC LE PHILOSOPHE, *Le livre de la fontaine de toutes sciences*, Herausgegeben von E. Ruhe, Wiesbaden, Reichert, 2000, p. 71, n. 85.
- ⁶¹ M.-M. CASTELLANI, *Tour de puissance...*, cit., p. 86.
- ⁶² M. JACQUEMIER, *L'âge d'or...*, cit., p. 138.
- ⁶³ Sul tema si veda FR. DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative medievale*, Paris, Champion, 1991.
- ⁶⁴ Con origine di quest'ultimo proprio a Babilonia:
 "Le roy demande: Le fauls prophete dont vendra il et dont naistra?
 Sydrac respont: Le faus prophete, Antecris, naistra en la grant Babiloinne, Trabaf, d'une mauaise fenme qui sera de l'esclate Dan conceus el ventre de sa mere. Si sera pleins de l'esperit du deable, et si sera norris en Corosyn des enchanteurs" (SYDRAC LE PHILOSOPHE, *Le livre...*, cit., p. 408, n. 1153).
- ⁶⁵ *Compilation historique*, Ms. Toulouse, Bibl. Municipale, 452, c. 2r.
- ⁶⁶ Inf, XXXI, 77-78.
- ⁶⁷ Pd, XXVI, 124-126.
- ⁶⁸ *Compilation historique*, cit., c. 2r.
- ⁶⁹ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro...*, cit., pp. 391-392, vv. 9799-9812.
- ⁷⁰ *Le Roman de Renart le Contrefait*, cit., vv. 8119-8122.
- ⁷¹ DMF: Dictionnaire du Moyen Français <http://www.atilf.fr/dmf>, s.v. *trouver*.
- ⁷² "son 'oubli' spécifique, demeure profondément significatif d'une «culture des langues» originale, tolérante et libérée" (M. JACQUEMIER, *L'âge d'or...*, cit., p. 135).
- ⁷³ Cfr. N. NEWBIGIN, *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983.
- ⁷⁴ *Le Mistère...* cit., pp. 257-272, vv. 6584-6888.
- ⁷⁵ E. LALOU, *Le théâtre médiéval, le tragique et le comique: réflexions sur la définition des genres*, in *Tragique et comique liées, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, publiés par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉDI), avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 7, 2012, p. 4; come osserva Charles Mazouer, occorre "se débarrasser de la dichotomie qui hante notre culture théâtrale depuis la Renaissance, celle du tragique et du comique. Ces catégories sont grecques; elles ne sont ni bibliques ni chrétiennes. Ce n'est qu'à partir de la Renaissance que le théâtre occidental se pensera en opposant à nouveau des pièces tragiques et des pièces comiques" (CH. MAZOUER, *Le théâtre médiéval*, Paris, Sedes, 1998, p. 18).
- ⁷⁶ *Le Mistère...* cit., pp. 269-270, vv. 6817-6848.
- ⁷⁷ *Ibid.*, pp. 271-272, vv. 6861-6880; secondo De Rothschild, le parole dei vv. 6866-6868 "paraissent être de l'italien corrompu" (*ibidem*).
- ⁷⁸ E. LALOU, *Le théâtre médiéval...*, cit., p. 5 e 7. Sulla questione della comicità e del riso nel Medio Evo si vedano le fondamentali analisi di J. LE GOFF, *Rire au Moyen Age*, in "Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques" [En ligne], 3, 1989, pp. 1-14, mis en ligne le 13 avril 2009. Consultato il 18 marzo 2013. URL: <http://ccrh>.

revues.org/2918 e J. LE GOFF, *Une enquête sur le rire*, in “Annales. Histoire, Sciences Sociales”, 52-3, 1997, pp. 449-455, on-line in http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1997_num_52_3_279579.

⁷⁹ Per una sintesi si veda U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 41-59.

⁸⁰ SYDRAC LE PHILOSOPHE, *Le livre...*, cit., pp. 125-126, n° 267; il concetto è espresso anche nella risposta alla domanda che precede (n° 266): “Le roy demande: L’omme qui naist muet et sourt, qui parler ne oïr ne puet, quel language pensse il et entent en son cuer? Sydrac respont: L’omme qui naist muet et sourt qui parler ne oïr ne puet, il pensse et entent en son cuer language de son premier père, c’est assavoir de Adam, et son language fu ebrief”. Ad un analogo esperimento accenna anche Umberto Eco a proposito di Federico II il quale, come riporta la *Cronaca* di Salimbene da Parma, avrebbe impedito ad alcuni bambini qualunque contatto linguistico con lo scopo di verificare se parlassero la lingua ebraica, la greca, la latina o la arabica; purtroppo l’esperimento fallì perché “i bambini o infanti morivano tutti” (U. ECO, *La ricerca...*, cit., p. 5).

⁸¹ R. DISTILO (a cura di), *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica*. Università degli Studi della Calabria-Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 2001 (CD-ROM); P.T. RICKETTS, *Concordance de l’occitan médiéval. Les troubadours*, Brepols Publishers, 1999-2000 (CD-ROM); RIALC: <http://www.rialc.unina.it/>.

⁸² R. DISTILO (a cura di), *Trobadors...*, cit., s.v. *Babel*.

⁸³ On line in <http://www.rialc.unina.it/95.1.htm>, vv. 167-171.

⁸⁴ “Yo us dire los mals qu’en ell son,/ qu’en en lo començamen del mon/ quan l’anjel primer fon creat,/ ffo per ell mal aconsellat/ car entes en aver honor/ aytanta com lo Creador...” (*Ibid.*, vv. 159-164).

⁸⁵ J.-P. DEREMBLE, *Les images médiévales de la Tour de Babel, principes de lecture visuelle, entre valeur positives et négatives*, in J.-M. VERCRUYSSSE (éd.), *La Tour de Babel*, Arras, Artois Presses Université, 2012 (Graphé 21), pp. 93-108.

⁸⁶ “On croit trop souvent que l’image suit servilement le texte qu’elle illustre. Elle a en fait sa vie propre, nourrie de façon privilégiée par le texte référence, mais aussi par des associations avec d’autres images” (*ibid.*, pp. 93-94).

⁸⁷ C. FRUGONI, *L’Histoire...*, cit., p. 4.

⁸⁸ “...non incorporé dans l’ensemble des sujets bibliques traditionnels que l’interprétation symbolique des Ecritures avait rendu familiers au peuple chrétien, le récit de la Tour de Babel fut relativement peu illustré” (A. PAROT, *Bible et Archéologie*, Neuchâtel, Labor et Fide, 1970, p. 99).

⁸⁹ J.-P. DEREMBLE, *Les images...*, cit., p. 94. “Presque toutes les images de Babel montrent une construction en plein essor, un chantier extraordinaire comme il y en avait beaucoup au Moyen Âge animé d’une puissante fièvre d’entreprises architecturales. Chaque représentation s’illustre par la richesse des détails et la manière d’animer les travaux” (*ibid.*, p. 95).

⁹⁰ Entrambi tratti fortemente negativi; cfr. *ibid.*, p. 101.

⁹¹ *Ibid.*, p. 95 e 100.

⁹² *Ibid.*, p. 103.

⁹³ *Le Mistère...* cit., p. 259, vv. 6615-6618.

⁹⁴ M. JACQUEMIER, *L’âge d’or...*, cit., pp. 136-138.

⁹⁵ U. ECO, *La ricerca...*, cit., p. 25.

⁹⁶ Cfr. P. TOYNBEE, *Dante's obligations to the 'Magna Derivationes' of Uguccione da Pisa*, in "Romania", XXVI, 1897, pp. 537-554.

⁹⁷ L'*Oxford English Dictionary* s.v. *Babel* (cfr. www.oed.com) ne attesta la diffusione del significato nella lingua inglese dal 1537; il *Trésor de la Langue Française informatisé* (a cura di J. Dendien, Paris, CNRS Editions, 2004, s.v.) lo documenta per il francese dal 1555, mentre il DELI (s.v.) ne attesta l'uso nella lingua italiana dal 1597.

⁹⁸ C. MAYAUX, *Voyage en Babélie poétique: quand les poètes font leur 'égyptologie'*, in V. HOUDART-MEROT (éd.), *Écritures babéliennes*, Bern, Lang, 2006, p. 13.

⁹⁹ U. ECO, *La ricerca...*, cit., p. 25.

¹⁰⁰ "Le problème central n'est donc ni la ville, ni la tour, mais bien l'unicité des humains, parlant un même langage, regroupés dans un même lieu autour d'un même projet, le tout étant perçu par Dieu comme quelque chose de négatif" (C. VIALLE, *Babel...*, cit., p. 21).

¹⁰¹ Gn, 9,7.

¹⁰² C. VIALLE, *Babel...*, cit., p. 22.

¹⁰³ U. ECO, *La ricerca...*, cit., p. 377.

¹⁰⁴ M. JACQUEMIER, *L'âge d'or...*, cit., p. 141.

¹⁰⁵ C. MAYAUX, *Voyage...*, cit., p. 13.

Condizioni di possibilità per una costruzione del sapere 2.0

RAFFAELLA CAVALETTI

Non esiste, io sospetto, frontiera,
almeno nel senso che noi siamo abituati a pensare.

Dino Buzzati, *I sette messaggeri* [1942]¹

1. Dalla torre alla Babele digitale

Internet (Interconnected Networks, reti interconnesse o anche ‘rete delle reti’) è stato programmato e avviato all’inizio degli anni Sessanta. Originariamente, si trattava di un progetto finanziato e controllato dal Ministero della Difesa statunitense, in uno dei momenti più ‘caldi’ della Guerra Fredda: il confronto tecnologico, la possibilità di una guerra nucleare, la conquista dello Spazio. Conosciuto prima come Arpanet (1969), fu sviluppato e nominato successivamente Internet (primi anni Ottanta). Nel 1991, venne definito il protocollo http – un insieme di regole per la trasmissione delle informazioni in rete –, che consentiva una lettura non sequenziale. Nel 1993, le risorse della rete vennero sistematizzate in librerie o pagine, attraverso il servizio www (World Wide Web). I dati caricati erano tradotti in linguaggio Html (Hyper Text Marking Language).

Si formalizzava così la struttura della rete globale formata da nodi interconnessi; questa avrebbe consentito l’evoluzione del Web in 2.0, con un’incrementazione della possibilità di interazione fra soggetti, rete e contenuti sempre più incidente e potenziata da nuove applicazioni.² Banda larga e fibra ottica hanno fatto (e stanno facendo) il resto.

In un arco temporale piuttosto breve, Internet ha fagocitato tutti i *media*, racchiudendo e ricombinando dall’interno Quotidiani, Editoria, Radio, Tv, Video e ogni genere di comunicazione, attraverso raffinate programmazioni. Si è sviluppato qualcosa di nuovo: l’ipermedia, favorito dalla scelta di una struttura non sequenziale, suddivisa in blocchi, indefinitamente ricollegabili.³

Non solo. Internet è comparabile oggi a una ‘ragnatela grande come il mondo’,⁴ che inerisce costantemente la vita individuale e sociale: uno spazio virtuale ancora in parte inesplorato, contenitore di dati. Per alcuni, la rete rappresenta l’utopia realizzata di un ipotetico cervello

collettivo, multilingue e globale. Altri intravedono in Internet la possibilità di un'esplicitazione di democrazia o di una 'democratizzazione' della cultura; per altri ancora, è uno spazio – il *cyberspazio* – il cui traffico di informazioni va regolamentato.⁵

Alla luce di differenti osservazioni, la forza intrinseca della 'rete delle reti' pare riconducibile alla sua imprevedibile capacità di estensione e all'impossibilità di una supervisione univoca dall'esterno. Internet è nato, così, come una sorta di *torre* di controllo delle informazioni internazionali, per trasformarsi rapidamente in qualcosa che appare simile a una *Babele*: tutti comunicano contemporaneamente, in una miriade di linguaggi e modalità differenti che si sostanzializzano nel presente della rete.⁶

La domanda da porsi ora è se Internet possa essere concepito come una *biblioteca*, ovvero un luogo di costruzione, verifica e condivisione della cultura.⁷

2. La Biblioteca di Babele a confronto con la rete

Dialogo immaginario: "Come si intitola quel libro? Sì, sai, di quello scrittore... quello che parla di una biblioteca infinita?". "Aspetta, provo a cercarlo su Google... Ah, ecco, *La Biblioteca di Babele* di Borges!".

2013. Digitando su un qualsiasi motore di ricerca la parola 'biblioteca' associata all'aggettivo 'infinita', al primo, secondo, terzo risultato si trova effettivamente il racconto di Borges. Appaiono anche dei suggerimenti: si può leggere *La Biblioteca di Babele* on-line, in formato .pdf, gratuitamente. Se si possiede un Tablet, è possibile anche eseguire una ricerca per scaricare l'e-book.

Questi dati sono interessanti per due ragioni. La *prima* riguarda il fattore tempo in relazione al livello qualitativo della ricerca: l'immediatezza dell'esito e un suo ipotetico sviluppo critico (leggere il racconto, le recensioni, confrontare l'originale con le traduzioni, scrivere un'eventuale opinione ecc.; il tutto veicolato dallo stesso motore utilizzato). Si può anche decidere di preservare il risultato ottenuto e procrastinare l'approfondimento in un futuro prossimo, conservando in rete la tracciabilità dell'informazione reperita, sempre presente e codificata.

In pratica, inserendo due termini generici ma appropriati, qualsiasi individuo ha la possibilità di 'navigare' verso una risposta istantanea o quasi. Questa, a sua volta, può indicare un successivo approfondimento, il quale può avvenire direttamente attraverso la rete, senza ricorrere a mezzi a essa esterni. Occorre solo un supporto (sia esso – in ordine di grandezza

decescente – un Computer, un Tablet oppure uno Smart Phone). Pressoché ovunque, attraverso uno strumento piuttosto maneggevole, è possibile accedere a Internet, che si rivela rapido, piuttosto efficiente, autoreferente.

La *seconda* ragione di interesse riguarda, invece, qualcosa che ha a che fare proprio con il racconto scritto da Borges: la *Biblioteca* delle biblioteche, “L’universo (che altri chiama Biblioteca)”.⁸ Una citazione, tratta da *Finzioni* dello scrittore argentino, può aprire un indirizzo di analisi: “La Biblioteca è illimitata e periodica”.⁹

Per quanto riguarda Internet, apparentemente sembra di avere a che fare con una presentificazione delle fantasie di Borges. La rete è allora un archivio illimitato e periodico? Se sì, come si può conoscere e come muoversi all’interno di questa banca-dati?

Per provare a dare risposte a queste domande, va premessa un’osservazione: si è scritto poco sopra che la ‘rete delle reti’ appare rapida, efficiente e autoreferente. La Biblioteca immaginata da Borges sembra condividere solo l’ultima di queste tre caratteristiche (la Biblioteca Totale, in virtù della sua totalità, è autoreferente). Ma per colui che percorre le stanze esagonali che costituiscono la Biblioteca di Babele è difficile reperire una qualsiasi informazione velocemente ed efficacemente. Insomma, mentre una regione del cosiddetto cyberspazio può entrare a far parte della personale esperienza e del processo d’apprendimento individuale – memorizzato e svolto nel tempo –, l’approccio con la Biblioteca è ben differente.

La caratteristica di quel grande ipertesto che è la Biblioteca di Babele – metafora dell’universo – è la sua immobilità *ab aeterno*. Nel racconto di Borges, la stravagante felicità, seguita all’annuncio che la Biblioteca contiene già la totalità dei libri, fa precipitare l’inconsapevole fruitore in una situazione simile a quella di leopardiana memoria: “naufregar m’è dolce in questo mare”. L’illuso protagonista (e con lui il lettore) ha così un bel da fare per visitare tutte quelle stanze esagonali alla ricerca di un catalogo che contenga la registrazione e, di seguito, la trasmissione delle informazioni per consultare la monumentale quantità di libri contenuti nella Biblioteca. Lo stanco narratore, ormai anziano, confida che, nonostante il suo peregrinare fra le stanze, morirà probabilmente a poche leghe di distanza dall’esagono in cui nacque.¹⁰

Per quanto riguarda la rete, la situazione è differente.

L’archivio di ampiezza indefinita, che si conserva e si struttura nel cyberpazio, non esiste *ab aeterno* – è piuttosto recente –, non è totale e non è immobile; anzi, è continuamente generato e generativo di contenuti. Soprattutto, è possibile conoscerne la struttura interna e catalogarne gli

oggetti in modo costante e personalizzabile.

Semplificando, Internet si costruisce e si amplia attraverso un'immissione eterogenea di informazioni. Parallelamente, la sua consultabilità si determina con un aggiornamento automatico degli algoritmi che operano sui dati di ingresso variabili, al fine di giungere a una soluzione in un tempo finito.

Da questo punto di vista, si muovono in parallelo sia l'ampliamento dell'archivio, sia l'incrementazione di informazioni sull'archivio stesso, tesorizzate dai vari motori di ricerca (una catalogazione *in progress* mai data come finita).

Non solo. Il browser (il programma di navigazione) conserva una personale traccia dell'utente coinvolto nella ricerca. A tutt'oggi, la tendenza sembra quella di una sempre maggiore personalizzazione della tracciabilità dell'informazione: una sorta di 'filo d'Arianna' che guida il singolo fruitore nel labirinto della rete.

Questa capacità di aggiornamento deriva dalla scrittura, dalla riscrittura e dalla potenzialità combinatoria e generativa – come si diceva poco sopra – dei codici sorgente. Da questi vengono sviluppate le linee di codice che consentono alle informazioni contenute nella rete di avere una determinata forma e di essere indicizzate. I codici – per parafrasare Derrida – rappresentano una sorta di scrittura originaria ('archi-scrittura') della rete, nel senso che costituiscono le fondamenta di ulteriori tipologie di registrazione e trasmissione. Su queste ultime agiscono i motori di ricerca nella loro azione di catalogazione.¹¹

Da questo punto di vista, conoscere la rete significa – sempre seguendo Derrida – tentare una *grammatologia* di essa. Una grammatologia che, attraverso raffinati e complicati passaggi, decostruisce e rivela il codice-macchina del calcolatore elettronico basato su sequenze binarie. È il codice a rappresentare la condizione di possibilità per il supporto di accedere, essere ospite e, nello stesso tempo, ospitare la rete.

Internet, insomma, si costituisce attraverso una scrittura le cui successive combinazioni sono registrate e memorizzate su un supporto elettronico. Il soggetto, attraverso un dispositivo che incrementa e velocizza calcoli e processi mnemonici, può essere 'ospite' (ospitare/essere ospitato) del Web.

Una *grammatologia* della rete ne rivela la *condizione di possibilità*: Internet esiste e si sviluppa attraverso la *scrittura*. La condizione di possibilità dell'accesso del singolo nodo alla rete è inscindibile dalla capacità di *memorizzazione* da parte del mezzo usato per accedere.

Questo tentativo di decostruzione/costruzione porta a rintracciare nella scrittura (protocolli di rete, Web-application, software ecc.) e nella memoria

(Cache, Ram, hardware ecc.) non solo la definizione della rete, ma anche la possibilità di accesso alle informazioni contenute in un archivio che (per fortuna) non è frustrante come la Biblioteca di Babele. Il 'naufragio', cui andava incontro il lettore del racconto di Borges, è sostituito da una possibilità di 'navigazione': il cyberspazio, per quanto babelico possa sembrare, è fruibile.

Il concetto di navigazione apre le porte alla questione da cui prende avvio questa breve analisi: scoprire se sia possibile strutturare attraverso Internet un sistema di costruzione e condivisione del sapere, una sorta di biblioteca che potremmo definire 2.0, non data *ab aeterno*, ma indefinitamente generativa di contenuti. Una biblioteca non solo pubblica, ma plurale.

Tuttavia, per sondare le modalità di conoscenza e di pratica sulla rete dell'*Homo interneticus*,¹² è necessario capire che cos'è Internet.

3. L'ipertesto, l'archivio e il *click*

Ore 7. Sveglia. Inizio dell'attività per una buona parte di individui. La possibilità di un'indagine fenomenologica parte proprio da qui: da un soggetto che, banalmente, prende coscienza. Fin dal mattino, i sensi ancora assopiti percepiscono una serie di fenomeni: gli oggetti, le stanze della casa, le finestre da cui si può osservare lo spazio d'azione intorno all'abitazione in cui si vive.

Si muova un passo indietro. Una ventina di anni fa, la maggior parte delle persone si svegliava e iniziava la giornata accendendo la Radio o la Tv, per sentire voci e vedere immagini, per apprendere notizie su un mondo fenomenico non inquadrabile da una finestra, ma comunque accessibile attraverso la rapida diffusione delle informazioni. Fenomenologicamente, il flusso delle esperienze (o *Erlebnisse*) si era ampliato.

Generalmente, in un giorno feriale, dopo una veloce colazione, seguiva il recarsi a lavoro e, lungo il tragitto, l'acquisto di uno, due o anche tre quotidiani per avere notizie più approfondite sulla realtà e, in alcuni casi, per poter gestire un confronto critico delle stesse, magari durante la pausa pranzo. I telegiornali e i giornaliradio risuonavano a casa o in automobile, incrementando ulteriormente la quantità delle informazioni comunicate.

Negli anni Novanta, il mondo di 'domani' – cui occhioggiava McLuhan ne *La Galassia Gutenberg* – si stava sostanzializzando con il dimezzarsi delle distanze spazio-temporali, favorito dalla velocità e dalla commistione dei mezzi informativi. McLuhan aveva avuto ragione nell'ipotizzare un'imminente ibridazione fra l'era meccanica della comunicazione

(caratterizzata dalla tecnica tipografica) e quella che definiva come era elettrica (definita dalle tecnologie elettroniche).¹³

Sono tuttavia necessarie alcune altre osservazioni di carattere empirico. Una ventina d'anni fa, le comunicazioni avvenivano fisicamente, per posta, per telefono fisso o mobile e anche per via telematica. Le caselle di posta elettronica esistevano, certo, così come esisteva la connessione a Internet, ma una minoranza usufruiva di questi servizi. Le connessioni erano piuttosto lente e il Computer, se c'era, conviveva con la macchina da scrivere, magari elettronica.¹⁴

La musica veniva comprata (audiocassette o Cd), oppure registrata o masterizzata. I film erano distribuiti nei cinema, poi in Vhs, in seguito trasmessi in televisione. I libri erano allineati nelle librerie e nelle biblioteche. Un prestito interbibliotecario fra atenei, città, nazioni diverse richiedeva giorni.

Gli acquisti dei prodotti primari o secondari avvenivano nei negozi o via posta. Un viaggio veniva organizzato o in agenzia, o attraverso la consultazione di guide. Per visitare una città ci si doveva munire di mappe cartacee. Insomma, l'espressione 'villaggio globale' – introdotta sempre da McLuhan nel 1964 – si rivelava ancora in parte ossimorica per buona parte della società civile.¹⁵

Oggi si registrano dei cambiamenti. Interessante è notare come in un arco temporale piuttosto breve – sventato lo spauracchio del Millenium Bug dopo il capodanno 1999 –, una serie di azioni, connesse a una serie di oggetti, siano state in parte riassorbite da uno, due o tre soli strumenti di dimensioni piuttosto ridotte (il Computer portatile, il Tablet, lo Smart Phone). Una serie di luoghi fisici – a loro volta teatro di una serie di attività – si sono riflessi nel cyberspazio. Il tempo di percorrenza è un *click*: detto, fatto.

Certo, nel 2013 si comprano quotidiani e riviste, si accendono Radio e Tv. Si usa il telefono *anche* per telefonare. Si acquistano Cd, Dvd e libri, si vedono i film al cinema, si scrivono lettere e si inviano documenti per posta. Si va al mercato, nei negozi, nelle agenzie viaggi. Tutte queste azioni, però, vengono compiute con un diverso tipo di consapevolezza e con un'intenzionalità della coscienza verso la realtà mediata dalla richiesta (e offerta) tecnologica. L'evoluzione e la diffusione di Internet, come ogni *imposizione* tecnica, determina, un particolare modo di stare al mondo, per parafrasare Martin Heidegger.¹⁶

Se si dimentica di comprare il giornale, si può sempre dare un'occhiata alle notizie sui siti dei vari quotidiani. Si può ascoltare una canzone, la si può scaricare subito, legalmente, senza aspettarne la trasmissione radio.

La stessa cosa può avvenire per un e-book gratuito o acquistabile anche di notte, oppure per un film da affittare sulla rete.

Le comunicazioni possono compiersi per iscritto in modo piuttosto immediato, via chat o via e-mail. Tramite la casella di posta elettronica, associata agli spazi Ftp (File Transfer Protocol), si possono inviare al destinatario interi hard disk. Anche per quanto riguarda i documenti ufficiali, attraverso i servizi di e-mail certificata, i cittadini possono comunicare con la Pubblica Amministrazione.

È possibile chiamare o videochiamare gratuitamente un'altra persona connessa. Da questo punto di vista, la vera essenza dello Smart Phone non è telefonare, ma consentire una connessione. Inoltre, i servizi Gps (Global Positioning System) – spesso compresi nel telefonino – non svolgono solo il ruolo di bussola per il soggetto, ma consentono a chiunque di poter essere localizzato da altre persone connesse alla rete.¹⁷ La domanda che Maurizio Ferraris poneva nel 2005 a titolo del suo libro – *Dove sei? Ontologia del telefonino* – è, in fondo, già obsoleta.¹⁸ Romanzi e film recentissimi basano il loro intreccio su una costante tracciabilità del soggetto nello spazio reale, riflessa sul cyberspazio.

I Social Network, nelle loro forme più svariate, offrono una panoramica e un dialogo continui fra persone che si conoscono o che condividono gli stessi interessi.

Molti siti propongono offerte commerciali immediate (viaggi aerei, vacanze, accessori, spesa recapitata a casa, aste ecc.), garantendo la sicurezza dei pagamenti. Wikipedia fornisce la prima risposta a dubbi imminenti. Youtube – servizio di Video Sharing – può donare apparentemente a chiunque quei quindici minuti di celebrità di cui parlava Andy Warhol, tanto da rendere irrilevante l'apparire in se stesso, ma rilevante la video-traccia – come ha sottolineato recentemente Ferraris.¹⁹

Un portatile, un Tablet, o anche un telefonino connettono il soggetto, spingendolo verso nuove possibilità di esperienza, conoscenza e azione.²⁰

3.1. *La Galassia e il villaggio*

Senza dover descrivere tutte le tipologie di attività e di offerte proposte dalla rete, sarebbe semplicistico, dopo questa panoramica generale, pensare che Internet non abbia rivoluzionato l'esperienza umana nell'arco di pochi decenni. Alcuni sostengono addirittura che a una realtà fisica si stia accostando una realtà virtuale, che convive, dialoga e incide anche in modo dialettico (e potenzialmente pericoloso) sulla prima.²¹

Al di là di tutte le possibili ipotesi sul futuro e della fascinazione per

teorie che hanno un sapore a volte fantascientifico, una certezza: l'era elettrica o, meglio, l'era digitale e il villaggio globale – di cui si accennava poco sopra – sono spesso citati per interpretare la contemporaneità. Ma bisogna stabilire cosa si intenda con queste espressioni.

Per quanto riguarda l'*era digitale*, è sicuramente innegabile che la digitalizzazione, associata all'informatica e alle innovazioni elettroniche, cambi giorno per giorno la visione che l'uomo ha dello spazio, del tempo e del mondo (si pensi solo alle differenze presentate poco sopra). La tecnica viene imposta sul mondo e, in seconda battuta, sul modo di esperire quest'ultimo da parte del soggetto; questa non è una novità (si pensi all'elettricità, piuttosto che al fuoco).

Ciò detto, sarebbe erroneo interpretare le 'ere' mediatriche, descritte da McLuhan, in senso evoluzionistico oppure in senso dialettico, senza considerare una ricaduta idealistica. Da questa deriverebbero azzardate conseguenze, come l'ipotetica fine di un percorso logico-storico che è riuscito a inglobare la totalità, continuando a mimarne il movimento dopo la chiusura del cerchio.²²

Lo stesso McLuhan intuì il pericolo di una dialettizzazione derivante dalle sue analisi sui *media*; la forma totalmente destrutturata e non lineare di alcuni suoi libri, non a caso, fuga questo pericolo. Per questa ragione, l'introduzione e l'uso del termine 'Galassia', da parte di McLuhan, è più congeniale rispetto a quello di 'era' al fine di mantenere il discorso irriducibile a superamenti o sintesi.²³

L'innovazione tecnologica che si esprime nella rete non rappresenta, infatti, un nuovo momento storico-ideale, che ha superato e congiunto l'oralità, la scrittura e l'immagine, mediandole sinteticamente. Piuttosto, si potrebbe dire che esse sono parte di Internet, che ha l'aspetto di una *Galassia ipertestuale*.

L'ipertesto è per sua natura codificato (scritto), ma non sequenziale. Esso traduce e accoglie al suo interno i *media* e le loro proprie caratteristiche, come 'lessie', unità di lettura non necessitate da un'imposta linearità.²⁴ La multivettorialità e la capacità combinatoria delle lessie permettono una convivenza che non cade né nella contraddizione, né nella sintesi. L'intima essenza della Galassia ipertestuale è quindi la sua struttura non lineare e generativa di ricombinazioni di contenuto, proprio come aveva parzialmente rivelato quel tentativo di grammatologia svolto nel secondo paragrafo di questa analisi.

Preso atto di questo, sarebbe semplicistico interpretare Internet come un nuovo mezzo di comunicazione. L'essenza della rete (l'ipertesto) e la sua eterogeneità funzionale la rendono unica, irriducibile ai parametri usati

per descrivere gli altri *media*. Tuttavia, Internet veicola al suo interno la stampa, la radio, la televisione, la telefonia e altro ancora. La rete funziona come un magnete mediatico, che racchiude dentro la ragnatela i mezzi di comunicazione esistenti, a loro volta riconfigurati in quella articolazione ipertestuale descritta poco sopra.

Più che una finestra su un villaggio globale, quindi, Internet è una porta plurale da cui osservare e attraverso cui partecipare alla costruzione di un *villaggio ipertestuale*. Il mondo non viene assorbito dalla rete e restituito in forma di villaggio; semmai, il soggetto può confrontarsi in modo immediato con una serie di informazioni non sequenziali che riguardano il mondo, a loro volta mediate da altri soggetti. Si potrebbe dire: una percezione immediata di qualcosa di mediato; in un certo senso, essere ospiti di Internet è come essere “osservatori di osservatori”.²⁵

Il termine Galassia può rendere l’idea delle “quantità incredibili di informazioni smaterializzate in miliardi di bit [sequenze binarie 0 e 1], che non hanno colore, dimensione, peso e possono viaggiare a velocità della luce” attraverso cavi in fibra ottica.²⁶ Il termine villaggio restituisce, invece, l’esperienza che si ha della rete: *a portata di mano* (nel vero senso della parola).

Un villaggio galattico e una galassia navigabile sono possibili e non contraddittori solo se si considera il valore essenzialmente ipertestuale della rete. Ma che cos’è questo ipertesto se non un grande archivio che contiene un po’ di tutto?

3.2. *L’archivio a portata di click*

L’archivio è per definizione un contenitore di documenti. Internet contiene ogni genere di documento in senso lato, dall’articolo di un blog a un post su un Social Network; dall’immagine in alta definizione della *Gioconda* alla videointervista di un esponente politico. Dati una memoria e uno spazio indefinitamente grandi, è possibile registrare e archiviare ogni genere di comunicazione/dato sulla rete.²⁷

Come si è detto all’inizio, la nascita di Internet dipendeva da un’esigenza di controllo sulle informazioni, registrate e archiviate in banche-dati. Naturalmente, l’estensione ha reso impossibile un controllo univoco ed esterno alla rete. Ma l’intima natura di Internet è tuttora l’archiviazione.

Ecco un fatto rilevante e apparentemente contraddittorio. Internet, spesso definito come un mezzo di comunicazione di massa, si rivela piuttosto come una struttura di *archiviazione* di massa. Naturalmente, con ciò non si vuole negare che la rete contenga ogni tipo di comunicazione

(scritta, orale, video, mista) e che la faciliti. Tuttavia, contenere e rendere reperibile/ripetibile un messaggio comunicato, non significa tanto e solo comunicare, ma archiviare.²⁸

Un po' di esempi possono fugare dubbi e rivelare la natura archivistica di Internet, in parte celata dall'aspetto comunicativo.

Si prenda Facebook, amato e odiato principe dei Social Network nato nel 2004. Si dirà immediatamente che Facebook accelera i processi comunicativi dei soggetti coinvolti, e questo è lo slogan con cui esso si presenta. Ma a ben vedere, Facebook, ispirato al modello degli annuari scolastici e universitari americani, non è altro che un archivio della singola persona, riflessa su un profilo (*account*) su cui il soggetto stesso si è dovuto registrare. La *timeline*, introdotta su questo Social Network a fine 2011, è un esempio di archiviazione temporale delle foto e dei video caricati, degli eventi segnalati come importanti dal singolo utente, siano essi un fidanzamento, un cambio di lavoro, l'ottenimento del diploma oppure della laurea; o, ancora, un trasferimento fisico che ha coinvolto l'individuo. Ci sono poi le sottosezioni che riguardano l'elenco degli apprezzamenti espressi on-line, le interazioni con altri soggetti, le applicazioni utilizzate, gli aggiornamenti condivisi. Ogni profilo Facebook è un diario più o meno ricco di informazioni, una registrazione della vita personale – reale o virtuale che sia – che avviene sulla rete.²⁹ Naturalmente, è possibile cancellare il proprio profilo, ma finché lo si mantiene attivo esso è un archivio personale.

Per la casella di posta elettronica o la chat (traducibile con 'chiacchierata') si può dire quasi lo stesso. Come ha sottolineato Maurizio Ferraris, entrambe servono sicuramente per la comunicazione scritta, sia essa formale o meno; ma esse catalogano le nostre corrispondenze, datate e ordinate fino alla loro cancellazione. Aspetto non scontato e molto utile, che spiega anche la sfida esistente fra i vari gestori di servizi di posta elettronica per aumentare lo spazio di archiviazione disponibile a favore di ogni account registrato.³⁰

Un terzo esempio può essere rappresentato dai canali on-line delle televisioni, dove è possibile rivedere i programmi trasmessi in Tv. Un archivio di programmazioni segmentate, a seconda della lunghezza, datate e archiviate sul sito della rete televisiva di riferimento, sì da favorire una reiterazione della visione, dal momento del caricamento.

Questi tre esempi sono solo la punta che rivela un iceberg di dati registrati, passati e presenti, raggiungibili con un *click*. Non è un caso che proprio sulla rete si siano sviluppate forme di pirateria il cui obiettivo è quello di impossessarsi di banche-dati, oppure quello di distruggere archivi

centralizzati, contenenti informazioni da cui può derivare un controllo politico oppure economico, sicuramente capitalizzabile.³¹

Ma come detto all'inizio, quella che si vuole sondare in questa analisi è un'altra tipologia di archiviazione, meno spaventosa, sicuramente ottimizzabile: quella culturale, di costruzione e di divulgazione del sapere.

4. Costruire una biblioteca

4.1. *Il paradosso*

Internet è un archivio, i cui dati sono reperibili con un *click* su un motore di ricerca (il catalogo). In teoria. Nella pratica, la consultazione delle informazioni sulla biografia di un autore, su una bibliografia o sulle pubblicazioni promosse da un'Università in un particolare anno sono discontinue. A volte, si ha a che fare con l'irreperibilità delle fonti; a volte, con una sequenza di collegamenti che, a loro volta, portano ad altri link. Per quanto riguarda la ricerca scientifica, si dilata infinitamente l'istante del *click*.

“C'è un concetto che corrompe e altera tutti gli altri. Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'etica; parlo dell'Infinito”, scriveva Borges nel 1939.³² E, successivamente, ne *Il libro di sabbia*, la corruzione dell'infinito si palesava nelle pagine di un testo ‘mostruoso’, che appariva al lettore senza inizio né fine, proprio come la sabbia.³³ Si immagini se la rete venisse trasferita su pagine di carta: la sensazione sarebbe simile a quella che si prova fantasticando la consultazione del *libro di sabbia* descritto dallo scrittore argentino.

Questo fenomeno è esperibile non tanto da coloro che cercano un prodotto da acquistare, o dagli avventori occasionali del Web. Piuttosto, esso è diffuso fra gli studenti consapevoli del valore delle fonti e fra coloro che, notando le potenzialità archivistiche-mnemoniche delle rete, vorrebbero metterle a servizio delle comunità scientifiche internazionali.

Teoricamente, Internet rappresenta un capitale davvero notevole per la diffusione e la fruizione culturale. Ma in pratica? Troppi dati, meta-dati, troppe strade che portano a una serie divergente di informazioni, di finestre aperte, in cui si trova quello che si cerca, ma anche indicazioni contraddittorie rispetto a quanto si è precedentemente consultato. A volte, si tratta di errori veri e propri. In altri casi, la presentificazione dei collegamenti ipertestuali appiattisce il processo temporale essenziale alla progressione del dibattito scientifico e al confronto delle teorizzazioni;

di rimando, anche i processi di conoscenza perdono il criterio diacronico necessario per un buon confronto.

E così, ritornando a quella ipotetica ricerca iniziale – proprio quella su Borges che introduceva il secondo paragrafo –, all’entusiasmo di poter navigare reperendo dati su un autore, magari parzialmente sconosciuto a uno studente, segue un nuovo tipo di dubbio, non appena emergono notizie contrastanti. A chi dare credito?

Di nuovo Borges, di nuovo il confronto della coscienza con un cattivo infinito, che si oppone alla ricerca di verità. Sulla rete, infatti, chiunque può immettere informazioni, a volte archiviandole in modo poco agevole. I gestori più avveduti di siti e di blog cercano di risalire la corrente con raffinate accortezze e manipolazioni della catalogazione, in modo da ottenere un buon posizionamento attraverso i motori di ricerca; ma questa abitudine, molto diffusa per i siti di e-Commerce, è invece poco praticata da coloro che non vendono prodotti sul Web. E così, nell’immenso archivio virtuale – come ha sottolineato Alberto Abruzzese – dilaga tutto, e questo dilagare fa sprofondare alcuni dati nell’oblio, mentre il fruitore annaspa nell’incertezza.³⁴

Il virus che dilania la rete e rallenta i processi di conoscenza si esplicita in uno strano paradosso: sulla rete si trova tutto e il contrario di quello stesso tutto.

La distinzione, svolta poco sopra sul modo di intendere il termine ‘villaggio’ – ovvero non come riflesso immediato del mondo, ma come riflesso mediato (quindi, non villaggio *globale*, ma villaggio *ipertestuale*) – diventa incidente. E la multiformità della mediazione, in ambito scientifico, va a scardinare quelle due caratteristiche che distinguevano Internet dalla Biblioteca di Babele: la rapidità e l’efficacia. Perse queste, scompare l’utilizzabilità pratica, e ancor peggio si realizza il paradosso che annulla il criterio di verità.³⁵

Subentra la paura, alla quale segue il mantenimento di una certa distanza tra ricerca scientifica e Internet. La rete appare troppo schizofrenica, troppo babelica, per essere il luogo in cui edificare una grande e nuova biblioteca universale – impresa che sembra non solo titanica, ma utopica.³⁶

4.2. Differenza nella ripetizione: una tecnologia del sé sulla rete

Aut/aut, quindi: o l’accettazione di una sfida utopica, oppure la rinuncia alla rete e alle possibilità che potrebbe offrire nella strutturazione e diffusione del sapere.

Esiste fortunatamente una terza possibilità, la quale non prevede

esclusioni, ma un lavoro critico continuo, consapevole e plurale che fa leva sul soggetto e sull'interazione.

Si tratta di promuovere una *tecnologia del sé proiettato sulla rete*³⁷ e di impegnare i soggetti coinvolti in una triplice validazione: quella riguardante le modalità di ricerca sulla rete, quella dei contenuti e quella che concerne la diffusione di questi ultimi. Un compito sicuramente gravoso per gli enti preposti alla ricerca scientifica, ma d'altra parte, quando mai la fuga dai dubbi iperbolici è stata cosa facile?

Innanzitutto, bisogna chiarire le idee su quell'infinito che escluso, dopo aver analizzato la struttura della rete, si intrufola nella percezione individuale, quando si pratica l'archivio digitale a scopo di conoscenza. La soluzione al problema è una pratica di temporalizzazione continua del cyberspazio. L'indefinitezza temporale riguarda Internet e la presentificazione dei contenuti, ma questi e la rete stessa non esisterebbero senza soggetti che agiscono su di essa, inserendo informazioni e confrontandole. L'agire soggettivo è di per sé uno svolgimento temporale che si dispiega a partire dalla connessione.

Stessa cosa vale per l'estensione spaziale della rete, che deve essere percepita non in termini generali, ma partendo dai singoli nodi incidenti sulla ragnatela. Solo attraverso questo ridimensionamento della percezione, la titanica impresa si traduce in un'azione possibile, continuativa e mai conclusiva.

Inoltre, va tenuto presente che il Web 2.0 consente al soggetto, o a un gruppo di soggetti di non dover subire passivamente l'ampiezza dell'archivio, ma di poterlo regionalizzare e ottimizzare. La regionalizzazione si esprime nella definizione dell'infinito, rappresentando una differenziazione all'interno di un flusso ripetibile e internamente ricombinabile all'infinito.

È il nodo a differenziare la rete: sia quando introduce contenuti, sia quando cataloga dati già inseriti, sia quando li convalida.

4.3. *Le comunità scientifiche come nodi costruiti sulla rete*

La reticolarità di Internet rende possibile la relazionalità di fulcri attivi di produzione, fruizione e critica, concepibili come nodi. Può trattarsi di un singolo soggetto, oppure di un insieme di soggetti e, perché no, di un'associazione, di un ente culturale, di una Facoltà, oppure ancora di un'Università.

Se è vero che un nodo è il riflesso di un individuo o di un insieme di individui accomunati dalle stesse tipologie di azioni sulla rete, perché non 'riflettere' su Internet quell'insieme di dati che vengono prodotti

quotidianamente dalla ricerca scientifica pubblica o finanziata da realtà private?

Sia chiaro, non si tratta di pensare a un procedimento univoco, immediato e generale che coinvolga tutti gli enti di ricerca nazionali oppure, per allargare ancora l'insieme, internazionali nella loro totalità. Questa sarebbe impresa titanica e rappresenterebbe il tentativo impossibile di presiedere alla costruzione di una biblioteca totale, o a una *torre di Babele*.

Di nuovo, è necessaria una regionalizzazione: non si deve pensare in termini di rete, ma in termini di differenziazioni del Web, attuate dai singoli nodi attivi; per quanto riguarda la costruzione del sapere, da *microcomunità* scientifiche. Quindi, la pluralità coinvolta non è un macroinsieme; è più agibile restringere il campo alle fondazioni e agli enti pubblici o privati, alle facoltà o ai poli universitari, i singoli luoghi dove viene perseguita una ricerca continua da un gruppo limitato di soggetti, che spesso si conoscono e che collaborano attivamente. Da notare che, nella maggior parte dei casi, le Università italiane, le associazioni e gli altri enti preposti alla ricerca hanno già siti o piattaforme Web. Sono già sulla rete, insomma, in modo più o meno organizzato e costante.

Per ottimizzare quello che c'è già, connetterlo e renderlo incidente non solo dal punto di vista della produzione, ma tenendo in considerazione la consultazione e la fruizione esterna, si devono individuare, allora, delle linee guida su cui valga la pena concentrare l'attenzione e per le quali, forse, possa rivelarsi fruttuoso spendere lavoro e risorse.

Sono essenzialmente quattro le azioni che le microcomunità scientifiche dovrebbero considerare, per gettare le fondamenta su cui sorreggere un'ipotetica *costruzione del sapere 2.0*.

1. Una *strutturazione* agevole e intuitiva della piattaforma Web su cui la microcomunità agisce, con una profilazione sulla rete degli studiosi e dei rappresentanti che la compongono. Questo prevede anche una descrizione delle finalità perseguite dall'ente in questione e una dichiarazione di intenti su come verrà gestito/costruito l'archivio virtuale.

2. Una *catalogazione* consapevole dei dati registrati, attraverso un'uniformazione interna delle informazioni, che possa rispecchiarsi sui motori di ricerca più utilizzati, attraverso tracce ordinate e parole chiave incidenti.

3. Un *aggiornamento* costante dei contenuti immessi e un loro confronto ragionato con quelli passati.

4. Un'*apertura* verso le risorse esterne al circuito microcomunitario di riferimento; quindi, una capacità di relazione infracomunitaria.

Questi quattro procedimenti, intimamente connessi, sarebbero

impensabili per un insieme troppo grande, mentre possono essere perseguiti da un insieme ristretto di individui (ricercatori e docenti, in collaborazione con programmatori e sviluppatori, monitorabili dalle istituzioni), in contatto con altri nodi attivi su Internet.

La microcomunità scientifica locale dovrebbe implementare non solo la sua presenza sulla rete, ma anche la traduzione sul Web dei risultati a cui è pervenuta. In fondo, è come procedere alla scrittura di un volume collettaneo. La differenza è che non si tratta di curare un testo, bensì un ipertesto ospite di una struttura ipertestuale più grande.

Ci sono già modelli, ormai macroscopici, da cui trarre ispirazione, i quali sono pervenuti a fruttuosi risultati archivistici e divulgativi partendo inizialmente da una regionalizzazione del campo d'azione.

Per quanto riguarda la *strutturazione* della piattaforma, lo sviluppo dello Gnu Project – una collaborazione ormai internazionale nata nel 1983 e sviluppatasi sulla rete per promuovere e creare un sistema operativo gratuito e una serie di software liberi – può essere un esempio. La struttura – a tutt'oggi, una microrete nella rete – oltre a essere intuitiva e facilmente consultabile è continuamente passibile di aggiornamenti con un'immissione delle informazioni confrontate all'interno della comunità Gnu e, dopo il vaglio, passibile di una fruizione pubblica.³⁸

Per il processo di *catalogazione*, un esempio può essere l'Opac (On-line Public Access Catalogue), nato a metà degli anni Ottanta; questo progetto consiste nella digitalizzazione dei cataloghi a schede delle Biblioteche nazionali; attualmente, essi sono consultabili su Internet.³⁹ Il sistema Opac è raggiungibile anche attraverso l'immissione di notizie bibliografiche parziali su motori ricerca esterni. Questo dato dimostra come un lavoro continuo, inizialmente avviato da poche biblioteche, ma organizzato in modo da poter crescere e svilupparsi, possa divenire, col passare del tempo, sempre più esteso e massivo, così da essere incidente sui motori di ricerca più utilizzati.

Per quanto concerne le strategie 3 e 4, ovvero l'*aggiornamento* e l'*apertura* del circuito microcomunitario verso l'esterno, le rete delle Università del Michigan è un esempio fruttuoso. Essa consente una profilazione sulle singole piattaforme di docenti e studenti che possono accedere attraverso la registrazione a un profilo personale. Corpo insegnante e corpo studentesco possono decidere di caricare e rendere pubbliche le loro ricerche, le quali sono così sottoposte al vaglio della microcomunità di appartenenza. Quest'ultima si apre a sua volta alle altre comunità scientifiche dello Stato americano, riflesse sulla rete. Inoltre, molti dei libri contenuti nelle singole biblioteche dipartimentali delle Università del

Michigan sono stati inseriti sulle piattaforme Web e catalogati in modo uniforme. La consultazione di un testo può ora avvenire nel cyberspazio, ospite di biblioteche digitali.⁴⁰

La costruzione di queste risorse in una regione sempre più grande del Web, l'aggiornamento continuo delle banche-dati microcomunitarie e l'interazione di più soggetti in circuiti di volta in volta più macroscopici consente una maggiore apertura e una fruttuosa visibilità rispetto alla totalità delle persone connesse.

5. Conclusioni: la biblioteca come connessione a una pluralità di biblioteche

Analizzate le *tecnologie del sé*, che le microcomunità impegnate nella ricerca scientifica devono sviluppare, e individuate delle linee guida possibili e già svolte in percorsi fruttuosi, è possibile risolvere il paradosso virale che offuscava le potenzialità della rete e che faceva naufragare il criterio di verità.

Se è vero che la ricerca scientifica non può prescindere dalle precedenti tesorizzazioni dei risultati ottenuti, e se è vero che il luogo dove si tesorizza il sapere passato è la biblioteca, Internet deve oggi essere pensato come un'organizzazione rizomatica di biblioteche (intendendosi in senso lato il termine 'biblioteca'). Il rizoma non racchiude la totalità, ma è una connessione *in progress*, non gerarchica, che consente interazioni produttive con altre entità presenti sul Web.

La Biblioteca Totale non esiste, per fortuna; se esistesse, significherebbe la fine della storia della coscienza umana e la fine della costruzione del sapere. Esiste, però, un lavoro in serie potenzialmente infinito, che le biblioteche reali e digitali possono vagliare, conservare, aggiornare e divulgare. Internet, abbattendo le barriere spaziali, che impediscono o rallentano la ricerca, è una struttura che può favorire l'archiviazione in cui è impegnato l'essere umano fin dall'inizio della sua storia.

Una costruzione del sapere che muova verso il '2.0' è dunque non solo possibile, ma, per le ragioni sopra descritte, auspicabile.

Note

- ¹ D. BUZZATI, *I sette messaggeri* [1942], in C. BARTOCCI (a cura di), *Racconti matematici*, Torino, Einaudi, 2006, p. 99.
- ² Per una storia dettagliata della nascita e dello sviluppo di Internet, si confronti C. GUBITOSA, *Hacker, scienziati e pionieri: storia sociale del ciberspazio e della comunicazione elettronica*, Viterbo, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, 2007, in particolare pp. 145 ss. Per una descrizione particolareggiata dell'origine e della successiva evoluzione della rete, si confronti anche K. HAFNER, M. LYON, *Where Wizards Stay Up Late: The Origins of the Internet*, New York, Simon and Schuster, 1996.
- ³ Per un'analisi su ipertesto e ipermedia – neologismi conati da Theodor Nelson –, si veda in particolare T. NELSON, *Literary Machines 90.1. Il progetto Xanadu* [1981], Padova, Muzzio, 1992. Sulla concezione del Web come ipertesto – ovvero un testo che non necessita una lettura sequenziale –, sulle possibilità dell'ipertesto, sull'incrementazione dell'interazione del soggetto in una struttura ipertestuale, cfr. G.P. LANDOW, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* [1994], Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1998.
- ⁴ C. GUBITOSA, *Hacker, scienziati e pionieri*, cit., p. 202.
- ⁵ Si accennino qui alcune considerazioni proposte da E. MARTIGNAGO, V. PASTERIS, S. ROMAGNOLO, *Sesto Potere. Guida per giornalisti, comunicatori aziendali, formatori nell'era di Internet*, Milano, Apogeo, 1997. In particolare a p. 13, gli Autori descrivono in questo modo il *cyberspazio*: “Un luogo immateriale popolato da comunità virtuali in costante evoluzione che i sociologi fanno fatica a comprendere e a descrivere e dei quali si occuperanno i futuri cyber-antropologi? Oppure un unico essere, non più virtuale: una sorta di grande organismo formato da milioni di cervelli e di computer che, come giganteschi neuroni, vivono interconnessi tra loro per generare un'unica intelligenza, una sola grande coscienza [...]”. Queste considerazioni richiamano alcune suggestioni espresse da M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico* [1962], Roma, Armando, 2011, p. 80: “il mondo è diventato un computer, un cervello elettronico molto simile a quello di un racconto di fantascienza per bambini. E mentre i sensi vanno fuori di noi, il Fratello Maggiore entra in noi”. Va ricordata anche la teorizzazione proposta da J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna* [1979], Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 121-122, dove, semplificando, all'ipotesi di un cervello collettivo segue l'idea di un'evoluzione della democrazia in senso collettivo e organico. Più recenti e problematiche le riflessioni proposte da Stefano Rodotà in un intervento al seminario “Dieci anni a fare rete. Utopie e riflessioni”, tenutosi a Venezia il 28 giugno 2006. A proposito di una possibile *e-democracy*, Rodotà vaglia il legame fra *e-democracy* ed *e-government*, prefigurando una dialettica fra sistemi di potere e sistemi di partecipazione, individuando come possibile soluzione la realizzazione di una ‘costituzione’ per Internet. Cfr. S. RODOTÀ, *Una costituzione per internet*, in “La Repubblica”, 28 giugno 2006 (reperibile su http://www.repubblica.it/2006/06/sezioni/scienza_e_tecnologia/regole-internet/regole-internet/regole-internet.html, consultato il 5 gennaio 2013).
- ⁶ Sulla possibilità di un controllo esterno su Internet, si sono recentemente interrogate 193 nazioni, durante la “World Conference on International Telecommunications (Wcit)”, Dubai, 3-14 dicembre 2012. In questa sede, sono emerse volontà contrastanti

rispetto a controlli parziali o totali della rete e all'imposizione di eventuali censure. Cfr. A. MASERA, *La grande sfida per il controllo su Internet*, in "La Stampa", 6 dicembre 2012 (reperibile su <http://www.lastampa.it/2012/12/06/tecnologia/la-grande-sfida-per-il-controllo-di-internet-CldLY1WpsAVdJs7I0ktfKJ/pagina.html>, consultato il 15 febbraio 2013). Si confronti anche il sito dell'ITU (International Telecommunication Union), dove sono reperibili tutti i risultati della Wcit 2012 (<http://www.itu.int/en/wcit-12/Pages/default.aspx>, consultato il 15 febbraio 2012).

- ⁷ Sull'effettiva possibilità di pensare a Internet come spazio di costruzione, verifica e condivisione della cultura, si è interrogato U. ECO, *Ho sposato Wikipedia?*, in "L'Espresso", 4 settembre 2009 (reperibile su <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/ho-sposato-wikipedia/2108845>, consultato il 7 gennaio 2013). Umberto Eco si è posto il problema di una cultura enciclopedica e critica che possa svilupparsi con e attraverso Internet: "Da gran tempo io avevo consigliato, anche a gruppi di giovani, di costituire un centro di monitoraggio di Internet, con un comitato formato da esperti sicuri, materia per materia, in modo che i vari siti fossero recensiti (o in linea, o con una pubblicazione a stampa) e giudicati quanto ad attendibilità e completezza". Ma il problema cui accenna Eco, nello stesso articolo, è la monumentalità di un tale lavoro di confronto e vaglio. Prima di Eco, Richard Stallman, ideatore del movimento del software libero e del progetto Gnu (<http://www.gnu.org/>), ha descritto in una serie di interviste le potenzialità di Internet come luogo di costruzione del sapere, facendo 'giocare' il concetto di libertà con la possibilità di accedere alla conoscenza, verificarla e trasmetterla. Cfr. R. STALLMAN, *Software libero, pensiero libero*, voll. 1-2, Viterbo, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, 2003-2004. Cfr. Anche ID., *The Free Universal Encyclopedia and Learning Resource*, e-mail del 18 dicembre 2000, inviata da R. Stallman a vtamara@gnu.org (reperibile su <http://www.gnu.org/encyclopedia/anencyc.txt>, consultato il 5 gennaio 2013): "The World Wide Web has the potential to develop into a universal encyclopedia covering all areas of knowledge, and a complete library of instructional courses. This outcome could happen without any special effort, if no one interferes. But corporations are mobilizing now to direct the future down a different track – one in which they control and restrict access to learning materials, so as to extract money from people who want to learn. [Il World Wide Web ha le potenzialità per svilupparsi in un'enciclopedia universale che copra tutti i campi della conoscenza e in una biblioteca completa di corsi per la formazione. Questo risultato si potrebbe ottenere senza particolare sforzo, se non ci fossero interferenze. Ma le corporazioni si stanno già mobilitando per orientare il futuro verso una strada diversa, un futuro in cui possano controllare e limitare l'accesso ai materiali per l'apprendimento, per spillare denaro a chi vuole imparare (trad. it. a cura di G.V. Falchero)]".

- ⁸ J.L. BORGES, *La Biblioteca di Babele* [1941], in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 69-78, p. 69.

- ⁹ *Ibid.*, p. 78.

- ¹⁰ *Ibid.*, p. 69. Si confronti anche l'analisi di questo e altri racconti di Borges proposta da P. ODIFREDDI, *Scandali della ragione*, in "Cultura e scuola", nn. 135-136, 1995, pp. 54-62, e ID., *Labirinti dello spirito*, in "Cultura e scuola", n. 137, 1996, pp. 62-78.

- ¹¹ Cfr. J. DERRIDA, *Della Grammatologia* [1967], Milano, Jaca Book, 2006. A proposito di 'archi-scrittura', si confronti in particolare p. 91, laddove Derrida prova a fornirne una descrizione: "L'archi-scrittura, movimento della differenza, archi-sintesi irriducibile, che apre ad un tempo, in una sola e medesima possibilità, la temporalizzazione,

il rapporto all'altro ed il linguaggio, non può, in quanto condizione di ogni sistema linguistico, far parte del sistema linguistico stesso, essere situata come un oggetto nel suo campo (il che non vuol dire che essa abbia un luogo reale *altrove, un altro sito assegnabile*)". L'archi-scrittura', di cui scrive Derrida, viene definita come una forma di iscrizione/registrazione originaria, che potremmo definire trascendentale – per utilizzare una terminologia kantiana –, la quale fonda le stesse condizioni di possibilità della coscienza, e, in seconda battuta, della conoscenza e della trasmissione della conoscenza. Da questo punto di vista, può essere utile richiamare il saggio di M. FERRARIS, *Scrittura, archiscrittura, pensiero*, in "Etica e Politica", XI, 2, 2009, pp. 106-120, dove, schematizzando Derrida, Ferraris propone una lettura dell'archi-scrittura' come registrazione/iscrizione originaria da cui derivano la coscienza, il pensiero, il linguaggio e la scrittura come forma di registrazione e di comunicazione. Naturalmente, l'uso del neologismo 'archi-scrittura' che si fa qui, per definire i codici sorgente – fondamenta della costruzione e dell'archiviazione della rete –, ha un significato assolutamente traslato. Ma, come si vedrà in seguito, constatare che il codice sorgente funziona nella strutturazione di Internet in modo simile a come l'archi-scrittura', di cui parla Derrida, funziona nella strutturazione del pensiero e della comunicazione umana, significa approfondire le condizioni di possibilità del funzionamento delle reti interconnesse (tracciandone una genealogia che coincide, in fondo, con una *grammatologia*). Non solo. Significa anche sondare le condizioni di possibilità di una conoscenza di Internet (che non è una nuova Biblioteca di Babele) e, per estensione, di una conoscenza che possa avvenire sfruttando al meglio l'archivio Internet. Vale la pena osservare un ultimo aspetto: Internet, lungi dall'essere assimilabile a un mezzo di *comunicazione*, pare invece assumere l'aspetto di un grande *archivio* ipermediatico, dove la scrittura e la conservazione delle informazioni prevalgono sull'aspetto puramente comunicativo. Una biblioteca, quindi, la cui apparenza eterogenea e difforme (la Babele della comunicazione) poggia sulle solide fondamenta di una scrittura basica e uniforme.

¹² La definizione di *Homo Interneticus* deriva dalla traduzione in italiano del titolo del libro di L. SIEGEL, *Against the Machine: Being Human in the Age of the Electronic Mob* [2008], trad. it. a cura di A. Goti, *Homo Interneticus. Restare umani nell'era dell'ossessione digitale*, Prato, Edizioni Piano B, 2011.

¹³ Cfr. M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg*, cit., in particolare le pp. 393-413, p. 413: "la nuova galassia elettrica di eventi è già penetrata profondamente nella galassia Gutenberg". Alla fine del libro, McLuhan annuncia già le teorie che verranno in seguito esplicitate in ID., *Gli strumenti del comunicare* [1964], Roma, Il Saggiatore, 2008. Cfr. anche ID., *Dall'occhio all'orecchio* [1977], Roma, Armando, 1982, p. 13: "è questa la strada che stiamo percorrendo. L'ultima frontiera è rappresentata da quelle tecnologie che ci consentono l'accesso diretto a banche-dati, oppure il dialogo a distanza tra le persone".

¹⁴ L'introduzione di Internet in Italia avviene ufficialmente il 12 marzo 1990.

¹⁵ Cfr. M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit.

¹⁶ Cfr. M. HEIDEGGER, *La questione della tecnica* [1953], in ID., *Saggi e discorsi* [1954], Milano, Mursia, 1976, pp. 5-27.

¹⁷ I dati dell'Agenzia Audiweb 2012 attestano che, in Italia, l'on-line raggiunge il 79,6% della popolazione tra gli 11 e i 74 anni, con 38,4 milioni di individui che dichiarano di accedere a Internet da qualsiasi luogo. 16,8 milioni di italiani possono accedere a Internet da cellulare e 2,7 milioni da Tablet (informazioni reperite sul sito Audiweb,

http://www.audiweb.it/cms/view.php?id=6&cms_pk=277, consultato il 16 febbraio 2013). Per un'analisi completa degli impatti di Internet sulla società, si confronti M. CASTELLS, *Galassia Internet*, Milano, Feltrinelli, 2006.

¹⁸ Cfr. M. FERRARIS, *Dove sei? Ontologia del telefonino* [2005], Milano, Bompiani, 2011. Interessante notare che Ferraris poneva provocatoriamente la domanda "Dove sei?", per sottolineare l'evoluzione dei costumi sociali, connessi all'uso del telefonino, rispetto a quelli associati al telefono fisso ormai obsoleto (per es. la domanda "Con chi parlo?"). Ma a pochi anni di distanza, la localizzazione rende già inutile la domanda "Dove sei?", fatto sintomatico di una rapida evoluzione tecnologica che trasforma i costumi della società.

¹⁹ Cfr. ID., *Anima e iPad*, Milano, Guanda, 2011.

²⁰ Cfr. AA.VV., *Il linguaggio della società. Piccolo lessico di sociologia della contemporaneità*, a cura di P. Malizia, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 56-61, laddove F. Linguisti, nel capitolo *Comunicazione IV*, esamina tutti i cambiamenti che hanno trasformato la società e la pratica sociale, dopo l'avvento delle tecnologie elettroniche e digitali. Cfr. anche J. VAN DIJK, *Sociologia dei nuovi media* [1991], Bologna, Il Mulino, 2002.

²¹ Per esempio H. RHEINGOLD, *La realtà virtuale. I mondi artificiali generati dal computer e il loro potere di trasformare la società* [1992], Bologna, Baskerville, 1993; cfr. anche B. WOLLEY, *Mondi virtuali* [1993], Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

²² Si pensi solo all'interpretazione in chiave politico-sociale di Francis Fukuyama a proposito della lettura e del commento di Alexandre Kojève sulla *Fenomenologia* hegeliana. Cfr. A. KOJEVE, *Introduction à la lecture de Hegel, leçons sur la "Phénoménologie de l'Esprit" professées de 1933-1939 à l'Ecole des Hautes Etudes réunies et publiées par Raymond Queneau* [1947], Paris, Gallimard, 1968; F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo* [1992], Milano, Rizzoli, 2002.

²³ M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg*, cit., ha una struttura a glosse, assolutamente non lineare che tenta di fugare ogni possibile conclusione sintetica. L'importanza di questo aspetto è stata sottolineata anche da J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 82, n. 3.

²⁴ R. BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 10-18, p. 11: "In questo testo ideale le reti sono multiple e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; [...] di questo testo assolutamente plurale, i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso".

²⁵ La definizione di 'osservatori di osservatori' deriva dall'analisi sui nuovi media di N. LUHMANN, *La realtà dei mass media* [1996], Milano, Franco Angeli, 2000, p. 18.

²⁶ E. MARTIGNAGO, V. PASTERIS, S. ROMAGNOLO, *Sesto Potere. Guida per giornalisti, comunicatori aziendali, formatori nell'era di Internet*, cit., p. 16.

²⁷ A. ABRUZZESE, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003, voce *Archivi*, pp. 35-40.

²⁸ Maurizio Ferraris ha posto l'accento sul valore della registrazione rispetto a quello meramente comunicativo dei cosiddetti nuovi strumenti di comunicazione, cfr. M. FERRARIS, *Dove Sei? Ontologia del telefonino*, cit., e ID., *Anima e iPad*, cit. Ferraris, da questo punto di vista, richiama e amplia in senso ontologico le analisi

decostruzioniste sulla scrittura – come traccia e iscrizione – inaugurate da J. DERRIDA, *Della Grammatologia*, cit., pp. 129-139, 325-335, 413-416.

²⁹ Cfr. F. NAPOLETANO, *Facebook, il re dei social. Cosa si può fare?*, in “Il Giornale”, 3 ottobre 2008 (reperibile su <http://www.ilgiornale.it/news/facebook-re-dei-social-cosa-si-pu-fare.html>, consultato il 18 febbraio 2013). Si veda anche P. DI SALVO, *Timeline di Facebook: stavolta arriva per tutti*, in *Wired.it*, 25 gennaio 2012, (reperibile su <http://daily.wired.it/news/internet/2012/01/25/timeline-facebook-privacy-16722.html>, consultato il 18 febbraio 2013): “rispetto al precedente profilo, il diario raccoglierà i contenuti che avete condiviso in ordine cronologico, rendendo recuperabile anche ciò che speravate perso nell’oblio”.

³⁰ Cfr. M. FERRARIS, *Dove Sei? Ontologia del telefonino*, cit., pp. 101-144.

³¹ La destrutturazione del controllo centralizzato operato e perseguito dagli hacker e dai pirati informatici è stato sottolineato da C. GUBITOSA, *Hacker, scienziati e pionieri: storia sociale del ciberspazio e della comunicazione elettronica*, cit. Un vero manifesto del pensiero libero cui mirano molti hacker è rappresentato dai due volumi di R. STALMMAN, *Software libero, pensiero libero*, cit.

³² J.L. BORGES, *Metempsicosi della tartaruga* [1939], in ID., *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, p. 393.

³³ ID., *Il libro di sabbia* [1975], in C. BARTOCCI (a cura di), *Racconti matematici*, cit., p. 7.

³⁴ A. ABRUZZESE, *Lessico della comunicazione*, cit., voce *Archivi*, p. 36: “La logica di sviluppo degli archivi informatici finisce così per essere la stessa delle reti Internet, di per sé un immane dispositivo archivistico, ma senza centro e periferia, in-finito, mai finito, in continua crescita. Quasi un sistema gassoso, in cui espansione e intrusione coincidono [...]. Di fronte a queste specifiche qualità della rete, l’informatizzazione tende dunque a fare dilagare gli archivi al di là dei loro “fondi” originari, dei loro patrimoni base”.

³⁵ Cfr. AA.VV., *Il linguaggio della società. Piccolo lessico di sociologia della contemporaneità*, cit., pp. 19-27, laddove Pierfranco Malizia, nell’introdurre il volume, analizza vantaggi e contraddizioni di una produzione e diffusione della cultura attraverso i nuovi *media* (intendendo la rete uno di questi). Sui nuovi *media* come mediazione in senso plurale della realtà, cfr. N. LUHMANN, *La realtà dei mass media*, cit.

³⁶ U. ECO, *Ho sposato Wikipedia?*, cit., “[...] io avevo consigliato, anche a gruppi di giovani, di costituire un centro di monitoraggio di Internet, con un comitato formato da esperti sicuri, materia per materia, in modo che i vari siti fossero recensiti (o in linea, o con una pubblicazione a stampa) e giudicati quanto ad attendibilità e completezza. Ma facciamo subito un esempio, e non cerchiamo il nome di un personaggio storico come Napoleone (per cui Google mi dà 2.190.000 di siti), ma di un giovane scrittore diventato noto solo da un anno, e cioè da quando ha vinto lo Strega 2008, Paolo Giordano, autore de *La solitudine dei numeri primi*. I siti sono 522.000. Come si fa a monitorarli tutti? Si era pensato una volta di monitorare soltanto i siti su un solo autore su cui gli studenti potrebbero sovente cercare informazioni. Ma se prendiamo Peirce, che ho appena citato, i siti che lo riguardano sono 734.000. Ecco un bel problema che, per ora, è ancora senza soluzione”.

³⁷ Le Università italiane stanno già cercando una soluzione per una fruttuosa digitalizzazione. A tal proposito si confronti il lavoro promosso dal Dipartimento per la Digitalizzazione della Pubblica Amministrazione e l’Innovazione tecnologica (Presidenza del Consiglio dei Ministri) e dal Ministero dell’Istruzione, dell’Università

e della Ricerca, concretizzatosi nel volume *Linee Guida. Università digitale. 2012* (reperibile su http://hubmiur.pubblica.istruzione.it/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/a6a7973b-0136-48dd-9721-1699f7ea6bcf/Adozione_Linee_guida_universita_digitale.pdf, consultato il 21 febbraio 2013).

‘Tecnologia del sé’ è un’espressione usata da Michel Foucault, durante un seminario (M. FOUCAULT, *Le tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, a cura di L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, Torino, Bollati Boringhieri, 1992). Foucault introduce e analizza i criteri di verità e le modalità di sviluppo della conoscenza, introducendo quattro tipi di tecnologie “1) Le tecnologie della produzione, dirette a realizzare, trasformare o manipolare gli oggetti; 2) le tecnologie dei sistemi dei segni, significati, simboli, significazioni; 3) le tecnologie del potere, che regolano la condotta degli individui e li assoggettano a determinati scopi o domini esterni, dando luogo a una oggettivazione del soggetto; 4) le tecnologie del sé, che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l’aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato di felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità” [p. 13]. In questa breve analisi, si consenta l’uso della terminologia di Foucault, per introdurre la costruzione del sé su Internet. Un sé, in questo caso, impegnato in una validazione costante che si esplica in una differenziazione in senso spazio-temporale del cyberspazio. La terminologia qui utilizzata per sondare un possibile processo di differenziazione – attuato dal soggetto o da un microinsieme di soggetti, che si costituiscono come nodi incidenti sull’indeterminatezza ripetitiva della rete – è debitrice dell’analisi di un altro pensatore poststrutturalista francese, Gilles Deleuze (si confrontino, in particolare, G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione* [1968], Milano, Raffaello Cortina, 2005, e ID., *Logica del senso* [1969], Milano, Feltrinelli, 2006, in particolare pp. 41-44).

³⁸ Cfr. R. STALMMAN, *Software libero, pensiero libero*, cit., pp. 11-41, promotore ed esponente attivo dello Gnu Project. Cfr. anche il sito <http://www.gnu.org/> (consultato il 21 febbraio 2013), dove è possibile registrarsi e osservare la struttura ordinata e intuitiva della comunità Gnu.

³⁹ Cfr. F. METITIERI, R. RIDI, *Biblioteche in rete. Istruzioni per l’uso*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁴⁰ Nell’ottobre 2012 Harold Bared, giudice newyorkese, ha decretato che il progetto HathiTrust – digitalizzazione promossa dalle Università del Michigan dei libri contenuti nelle biblioteche universitarie – rientra pienamente negli usi legali del *fair use*. Questa sentenza senza precedenti potrebbe favorire la normalizzazione del Google Library Project, anche se questo è promosso da un’azienda commerciale – Google, appunto –, mentre l’HathiTrust è un’iniziativa non-profit. Cfr. A. HUFFORD, ‘U’ Wins Copyright Lawsuit against HathiTrust Digitalization Project, in “The Michigan Daily”, 11 ottobre 2012 (reperibile su <http://www.michigandaily.com/news/10-hathitrust-ruling-11>, consultato il 21 febbraio 2013).

Il triplice passepartout universale: Globalizzazione-Traduzione-Letteratura

ALEX BORIO

Il pensiero si oscura se si considerano
soltanto piccoli settori finiti dell'esistenza
Zhuang-Zi¹

1. Introduzione

Globalizzazione: fenomeno di crescita progressiva delle relazioni e degli scambi a livello mondiale in diversi ambiti, il cui effetto principale è una decisa standardizzazione economica e culturale fra i popoli del mondo.

Traduzione: traductio-onis, passaggio da un luogo a un altro, conduzione verso, trasporto.

I significati etimologici dei due termini rivelano una vera e propria affinità elettiva. Il dialogo fra culture, infatti, implica inevitabilmente il movimento verso l'alterità ai fini di una reciproca comprensione, possibile mediante l'interpretazione di codici peculiari e, dunque, attraverso un vero e proprio processo traduttivo.

La coincidenza fra implicazioni empiriche e metaforiche, è in questo caso pressoché assoluta: la globalizzazione, analogamente alla traduzione, è ipotizzabile solo in conseguenza a una dislocazione effettiva di realtà distinte fra le quali si intenda instaurare corrispondenze concrete e intellettuali.

La globalizzazione è una strana trottola che, affinché continui nel suo moto rotatorio, necessita dell'impulso della traduzione. L'assioma sartriano (secondo il quale la letteratura è una strana trottola che per continuare a girare ha bisogno del lettore)² riadattato (in fondo globalizzare implica anche la possibilità di appropriarsi e ricontestualizzare i modelli!) induce a una riflessione circa i canali comunicativi percorsi dalle dinamiche globalizzanti.

2. Globalizzazione-Traduzione

Globalizzazione come sistema di significati: il principio comunicativo costituisce il fondamento del tessuto connettivo sul quale innestare e combinare atomi significanti che determinino corrispondenze e relazioni di eterogenea natura. Un fenomeno globalmente riconoscibile dovrà risultare tanto autosufficiente quanto evanescente sotto il punto di vista segnico affinché, chiunque lo approcci al fine di comprenderne e condividerne le dinamiche strutturali, possa declinarlo nel proprio sistema codificatorio referenziale (relativamente all'aspetto linguistico, Wittgenstein formulò la teoria secondo la quale le parole acquisiscono significato solo in conseguenza all'utilizzo nella lingua³). È perciò indispensabile l'individuazione di un codice espressivo che possa essere condiviso da differenti culture, garantendo una corrispondenza fra significati e significanti virtualmente universalizzabile. La globalizzazione si manifesterebbe compiutamente come "fenomeno di crescita progressiva delle relazioni e degli scambi a livello mondiale in diversi ambiti, il cui effetto principale sarebbe una decisa standardizzazione economica e culturale fra i popoli del mondo", solo in virtù dell'adozione di un linguaggio che rendesse comprensibile e comunicabile su scala mondiale suddetto fenomeno. Indispensabile quindi un principio di universalizzazione che richiami quello, formulato in ambito linguistico, da Chomsky:

[...] il compito principale della teoria linguistica deve essere di sviluppare un elenco di universali linguistici che, da un lato, non sia poi smentito dalla concreta diversità delle lingue e, dall'altro, sia sufficientemente ricco ed esplicito da spiegare la rapidità e l'uniformità dell'apprendimento linguistico, e la notevole complessità e portata delle grammatiche generative che dell'apprendimento linguistico sono il prodotto.⁴

Attraverso il dialogo le lingue acquiscono la propria autocomprensione, aprendosi conseguentemente alla comprensione dell'altro e favorendone la coesione a un livello globalizzante. Jakobson affermò che:

Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *can* convey. Each verb of a given language imperatively raises a set of specific yes-or-no questions, as for instance: is the narrated event conceived with or without reference to its completion? is the narrated event presented as prior to the speech event or not? Naturally the attention of native speakers and listeners will be constantly focused on such items as are compulsory in their verbal code.⁵

Un linguaggio che consenta l'utilizzo di un lessico non esclusivamente

privato, bensì “universalmente” condivisibile, rappresenta il fondamento stesso della globalizzazione. Suddetta tipologia di linguaggio è decodificabile e riconfigurabile grazie alla traduzione, vero e proprio passaggio di senso da un luogo a un altro. Il traduttore è chiamato a favorire e rendere fecondo l’incontro fra culture, valorizzando e non eliminando le differenze, soddisfacendo in tal modo gli auspici di Goethe,⁶ von Humboldt⁷ e Schleiermacher,⁸ che intesero la traduzione come un’arte votata alla realizzazione di un progetto di comprensione globale (globalizzante), attraverso la valorizzazione delle divergenze intrinseche. La traduzione mette in luce e indaga interstizi di senso che il principio globalizzante tende a colmare. Dunque, traduzione-globalizzazione intesa come dialettica unificante proprio in virtù delle più eterogenee sfaccettature, mappatura di una realtà che manifesta peculiari sfumature percepibili attraverso la comunicazione, e il media linguistico è veicolo privilegiato (nonché organico) dei processi globalizzanti e traduttivi. Le prospettive illustrate, in fondo, sono simili a quella di Ortega y Gasset:

[...] traduzione può costituire una magnifica impresa: la rivelazione dei mutui segreti che popoli ed epoche si nascondono reciprocamente e che tanto contribuiscono alla loro dispersione e ostilità; insomma un’audace ricomposizione dell’Umanità.⁹

L’importanza del linguaggio nei processi di globalizzazione è evidente fin dall’antichità, quando il binomio nominare-possedere caratterizzò in numerose circostanze i rapporti instaurati fra realtà distinte. Un autentico processo globalizzante antesignano a quello attualmente inteso fu attuato da Cristoforo Colombo.¹⁰ Ricorrendo a referenti nominali propri della cultura europea per designare la nuova realtà da lui scoperta, egli esercitò di fatto un atto di appropriazione e, contemporaneamente, di traduzione (seppur improntato all’autoritarismo), sostituendo un sistema culturale preconstituito a uno ancora ignoto, al fine di renderlo comprensibile mediante una vera e propria instaurazione di senso. Tale evento storico (seguito da altri quali il capitalismo industriale dell’Ottocento e, attualmente, la rivoluzione informatica) rappresenterebbe il primo episodio di globalizzazione, non a caso contraddistinto da un atto traduttivo. Secondo Wallerstein,¹¹ la globalizzazione consiste in una dinamica di progressiva espansione capitalistica, avviata proprio a partire dall’approdo sul continente americano di Cristoforo Colombo. Globalizzazione come processo storico propriamente inteso dunque, anche secondo P. Hirst e G. Thompson¹² (i quali considerano il fenomeno un evento che contraddistingue numerose epoche storiche, e non soltanto la modernità) e da Peter Sloterdijk¹³ (che intende la globaliz-

zazione come il punto d'approdo non definitivo nell'ambito di un processo storico diacronicamente articolato).

La globalizzazione determina l'abbattimento delle distanze fisiche, favorendo su scala mondiale l'intensificarsi delle relazioni sociali. Secondo Danilo Zolo,¹⁴ la globalizzazione estende le relazioni sociali fra gli esseri umani lungo lo spazio territoriale e demografico dell'intero pianeta. In tal modo, come ipotizzato anche da A. Giddens,¹⁵ vengono instaurate corrispondenze dialettiche fra fenomeni localizzati in zone fra loro distanti, compresse le coordinate spazio-temporali ed esaltate le specificità.

Il funzionamento dell'organismo globalizzato, però, non sarebbe possibile se gli individui coinvolti fossero sottoposti a un'opera di radicale spersonalizzazione e riduzione a mere funzioni. Un macrorganismo che assumesse la propria fisionomia a seguito dell'incorporazione e metabolizzazione di numerosi microrganismi, risulterebbe infatti disfunzionale se l'integrazione dei suddetti non contribuisse attivamente all'equilibrio del sistema stesso. Secondo Ian Clark,¹⁶ infatti, la globalizzazione, pur in un contesto uniformante, implica un processo di disgregazione e localizzazione finalizzato a rendere reversibile la globalizzazione stessa, ripercuotendosi sulle dinamiche relazionali a livello internazionale. Dunque è anche palese il fatto che occorra individuare un fattore accomunante che garantisca la coerenza interna, condizione che deve necessariamente risultare soddisfatta: R. Robertson¹⁷ considera il fenomeno globalizzante come ambito unitario, regolato dai meccanismi culturali di integrazione.

La dimensione diacronica (geograficamente e cronologicamente intesa) fornisce le principali risorse per rendere le relazioni fra culture fertili in massimo grado: infatti un macrosistema risulterebbe maggiormente stabile e articolato se, le dinamiche dialogiche vigenti fra i componenti del suddetto, sfruttassero stimoli non limitatamente alla contingenza attuale, ma riverberanti un passato storicizzato e universalmente riconoscibile, promettendo nel contempo un'ipotesi di futuro nell'ambito del quale ognuno potesse legittimamente trovare asilo. Si instaurerebbe quindi un processo di perenne rinnovamento (o, quantomeno, raffronto), finalizzato a integrare la contemporaneità con influenze mutate da fonti e risorse che, attualizzate e considerate in prospettiva futura, rivelerebbero potenzialità latenti. La traduzione attiva suddette peculiari risorse, consentendo di decifrare e organizzare la contingenza, designandone gli enti in modo da renderla esprimibile, comunicabile e condivisibile. Scrisse Walter Benjamin (secondo cui il traduttore avrebbe dovuto assumere un compito politico, finalizzato a scongiurare un'uniformazione indiscriminata):

Trovare parole per ciò che si ha dinanzi agli occhi: quanto può essere difficile. Ma quando esse arrivano, è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzarne, come da una lastra di rame, la forma.¹⁸

Un vero e proprio principio ermeneutico regola la dinamica globalizzante, attuando un baratto connotativo esemplare che palesa implicazioni hegeliane di ribaltamento servo-padrone.¹⁹ Infatti: quanto il fenomeno presiede e regola il processo attivato? E in che misura, invece, è a sua volta assorbito e riformulato? Per quanto virtualmente coercitivo e comportante la proscrizione dell'intenzionalità dell'ente globalizzato, il processo globalizzante dovrà necessariamente essere riconosciuto e comunicare efficacemente la propria proposta. Perciò non potrà evitare l'apertura verso l'altro, e dunque la traducibilità ne costituisce la conditio sine qua non. La traduzione, in quanto propensione implicita nell'essere umano, è motore primo della definizione di se stessi, attraverso l'elaborazione dei propri processi cognitivi in comportamenti e personalità. Autotradursi al fine di definirsi e rendersi riconoscibili e comprensibili: unicamente in virtù dell'assunzione di una fisionomia codificabile il fenomeno globalizzante potrà essere proposto; unicamente a seguito di un processo di autoaffermazione l'ente, applicando il filtro della propria sfera esperienziale, sarà in grado di tradurre concettualmente il processo globalizzante in evento al quale partecipare attivamente oppure respingerlo. E allora, domandando in prestito il celeberrimo assunto formulato da Jorge Luis Borges,²⁰ potremmo affermare che nessun problema è tanto intimamente connaturato alla globalizzazione quanto quello posto dalla traduzione.

3. Globalizzazione-Letteratura

Alle definizioni di globalizzazione e traduzione è ora giunto il momento di accostare quella relativa alla letteratura, al fine di considerare il grado di interrelazione fra i postulati, che costituiscono un autentico macrosistema estremamente coeso.

Letteratura: [let-te-ra-tù-ra] s.f.

1. In passato, tutto ciò che è scritto a livello colto; oggi, ciò che è scritto a fini artistici, in prosa o in versi, e che è oggetto di sistemazione storica e analisi critica: *l. greca; dedicarsi allo studio della l.* || *l. rosa*, costituita da romanzi e racconti di genere sentimentale | *l. di consumo*, prodotti

di scarso valore artistico ma che godono dei favori del grande pubblico | storia della l., esposizione critica che tratta l'evoluzione dell'attività letteraria di un popolo, con informazioni sui singoli autori e sulle loro opere.

2. Insieme delle pubblicazioni che riguardano una scienza, un autore, un argomento particolare (SIN) **bibliografia**: *la l. medica; su questo argomento c'è un'abbondante l.*
3. Descrizione delle proprietà e delle posologie di un farmaco stampata su un foglietto accluso alla confezione.

L'aspetto immediatamente palese è la poliedricità e fluidità concettuale dell'artificio letterario, che rende la letteratura un'espressione dell'umano intelletto estremamente eterogenea e, in nuce, subordinata a un principio traduttivo: a prescindere dalle finalità dello scrittore, l'atto letterario consiste, in prima istanza, nella traduzione di un peculiare punto di vista. Esercizio empiricizzante necessariamente evanescente, poiché fondato sul principio di apertura all'alterità (inattuabile in caso di fissità rigorosa di codici non declinabili in differenti convenzioni interpretative): infatti, anche nel caso di affermazione perentoria di una precisa istanza, la rivendicazione deve necessariamente, per non risultare un mero atto solipsistico del tutto sterile, instaurare una comunicazione con l'altro da sé. Dunque, letteratura come trasmissione di un peculiare *modus operandi*, che possa essere apprezzato e condiviso e, pertanto, imporre potenzialmente una tendenza implicitamente globalizzante. Considerando la letteratura sotto il profilo prettamente creativo, è possibile intendere le opere come depositi di risorse intellettuali perennemente rinnovabili, veri e propri abitanti del tempo grande bachtiniano: "Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*".²¹

Opera letteraria intesa perciò come abbattimento delle barriere erette dall'*hic et nunc*, emanatrice di un'aura che riverbera sul passato, presente e futuro, manifestando conseguentemente un principio di sincronizzazione intellettuale che trascende la dimensione spazio-tempo. Esattamente affine, pertanto, al principio globalizzatore: principio di comunanza esercitato su una babelica moltitudine, realizzabile mediante la comunicazione.

La comunicazione globalizzata genera inevitabilmente una letteratura globalizzata (intesa nei medesimi termini utilizzati per riferirsi alle letterature scientifiche, giuridiche ecc.), dunque annoverante una peculiare tradizione. E proprio le potenzialità innovative e generanti della traduzione (veicolo necessario alla globalizzazione) hanno favorito la nascita delle letterature globalizzate, come del resto avvenuto relativamente a quelle

canonicamente intese: la prima grande opera della letteratura latina, infatti, è una versione dell'Odissea di Livio Andronico, III sec. a.C., la Bibbia tradotta da Lutero ha rinnovato la tradizione letteraria tedesca e dalle traduzioni dagli antichi e dai classici del Rinascimento è iniziata la moderna letteratura d'Europa.

La letteratura globalizzante (sotto la prospettiva cioè meramente letteraria), si manifesta attraverso molteplici strutture archetipiche superficiali, assimilate, rielaborate localmente, trasportate in profondità e infine personalizzate. Un principio, insomma, affine a quello reggente i fondamenti concettuali della grammatica generativa trasformazionale chomskiana.²²

Ma l'iter illustrato si instaura sistematicamente e scientemente? Oppure gli elementi costituenti la struttura superficiale rivelerebbero, talvolta, la peculiarità caratterizzante i dettagli luminosi poundiani,²³ autonomamente pregnanti e fecondi in una prospettiva aggregante e policontestuale? La letteratura globale intesa come narrazione di vicende stereotipiche raccontate mediante codici riconoscibili che, concettualmente, ne determinino una natura sistemica e referenziale, può essere considerata l'azione di un principio generativo che abbia favorito l'aggregazione di autentiche isole di significato (consuetudini imposte) configurandole in strutture letterarie autonome, riverberanti le pregnanze compositive e tematiche delle fonti. Il principio di arbitrarietà sistemica sassurianamente inteso,²⁴ che consente di combinare gli influssi culturali predefiniti favorendo l'attivazione di potenzialità latenti, favorirebbe la nascita di organismi letterari caratterizzati da peculiari connotazioni contestuali (geografiche, storiche, sociali) sublimati narrativamente.

Rappresentando gli stimoli suggeriti come nuclei narrativi, potremmo considerare le letterature nate nel corso del tempo vere e proprie articolazioni di un'idea di base, strutturata originariamente come nucleo autosufficiente ma riproducibile attraverso un arricchimento o inaridimento delle virtualità espressive a seconda dei casi. Se le letterature specifiche venissero considerate racconti archetipici, volumi tematici di racconti sarebbero rappresentati dal sistema costituito dalle narrative forgiate su codici espressivi accomunanti, determinanti a loro volta numerosi romanzi polifonici a livello globale. La letteratura globalizzata canonizza e contemporaneamente traduce l'alterità secondo i propri canoni. Il rapporto fra traduzione e creazione è, nell'ambito che stiamo analizzando, organico. E non sistematicamente attuato a livello conscio. Statisticamente, si registra la nascita di fenomeni letterari diacronici riconosciuti come inventivi ed efficaci pur palesanti gradi di referenzialità letteraria evidenti. La cor-

rispondenza strutturale fra opere nate in contesti differenti è spesso evidente, un esempio emblematico è rappresentato dai romanzi organizzati in blocchi narrativi, che costellano l'intera storia della produzione letteraria. Relativamente al caso menzionato, il principio uniformante non è necessariamente significativo sotto il profilo lessicale, bensì dal punto di vista della configurazione prettamente empirica del materiale. La struttura episodica che, senza minarne l'unitarietà, connota l'organizzazione del narrato, ha contraddistinto generi e periodi distinti cronologicamente e concettualmente. La sequenza di episodi delle *Metamorfosi* ovidiane²⁵ accomuna il protoromanzo suddetto a *Note del guanciale* di Sei Shōnagon,²⁶ rivive nelle strutture coerentemente frammentarie dei romanzi picareschi spagnoli (*Lazarillo de Tormes*²⁷ quale massimo esponente della categoria), i quali a loro volta vengono metabolizzati e ricontestualizzati polifonicamente nel *Don Chisciotte*²⁸ di Cervantes. Ma il principio di narrazione basato sulla tecnica a schidionata (ovvero l'accumulo di situazioni) è riscontrabile anche ne *Il Circolo Pickwick*²⁹ dickensiano, nonché nei diari di viaggio e nei romanzi epistolari. Il raffinato gioco a incastri che conduce la narrazione epistolare (si pensi a *Le relazioni pericolose*³⁰ di Choderlos de Laclos, *Frankenstein*³¹ di Mary Shelley e, in tempi recenti, *Vite nuove*³² di Ingo Schulze) è antesignano (e non solo, poiché la narrazione affidata agli scritti personali rappresenta un vero e proprio patrimonio letterario genetico che si palesa nel corso di qualsiasi epoca, come dimostrato dagli esempi appena citati) sia dei romanzi concepiti come organizzazione di blocchi narrativi potenzialmente autosufficienti che acquisiscono ulteriori sfumature di senso se considerati nell'insieme complessivo dell'opera (*Pedro Paramo*³³ di Juan Rulfo, *La giocatrice di Go*³⁴ di Shan Sa) che da quelli composti da presunti estratti da materiali di repertorio, l'organizzazione dei quali determina la scansione narrativa (possiamo menzionare le opere di Manuel Puig, quali *Una frase, un rigo appena*³⁵ e *Fattaccio a Buenos Aires*,³⁶ e romanzi come *Le morte*³⁷ di Jorge Ibargüengoitia). Nuclei narrativi che, aggregati, compongono un mosaico romanzesco potenzialmente decostruibile e riconfigurabile: *Il gioco del mondo* (*Rayuela*)³⁸ di Julio Cortázar, opera che contempla una seconda lettura alla luce di una differente organizzazione dei paragrafi che la compongono, costituisce un epigono e nel contempo un rinnovamento concettuale della parcellizzazione grafica del narrato, la riattualizzazione di un processo narrativo impostosi trasversalmente e, dunque, globalmente.

Mario Vargas Llosa, a proposito di *Madame Bovary*³⁹ (e nello specifico dell'episodio dei comizi agricoli), formulò la teoria dei vasi comunicanti,⁴⁰ ovvero paragrafi virtualmente autonomi (al punto da esser separati

fisicamente dal resto del testo mediante uno spazio bianco) che considerati nell'insieme avrebbero acquisito ulteriori connotazioni. Possiamo affermare che, il principio compositivo che Vargas Llosa ha riscontrato in Flaubert, è riconoscibile in un numero vastissimo di romanzi, fra i quali è significativo uno iato diacronico.

Un ulteriore esempio di sedimento concettuale accomunante è rappresentato dalla narrativa modulata sull'estromissione dell'atteggiamento autoritario da parte dell'autore, che si palesi o meno fra le pagine del proprio scritto (in questo caso nuovamente Manuel Puig e Jorge Ibargüengoitia rappresentano due esempi emblematici: strutturando i propri romanzi come un accumulo di estratti da conversazioni e materiali d'archivio, concedono totale libertà ai personaggi e agli eventi di manifestarsi nella propria essenza).

In conclusione, dunque, non sarebbe peregrino ipotizzare una sorta di inconscio letterario collettivo junghianamente inteso,⁴¹ che vincolasse reconditamente il ricorso a determinati principi che, pur elaborati mediante distinti ingegni, rivelassero l'ascendenza da un principio archetipico.

Note

¹ Cfr. CHUANG-TZU, L. KOHN (a cura di), *Il Tao della vera felicità*, Milano, Armenia, 2012.

² Cfr. J.P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

³ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009.

⁴ Cfr. N. CHOMSKY, *Regole e rappresentazioni. Sei lezioni sul linguaggio*, Milano, Dalai Editore, 2008.

⁵ Cfr. R. JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University, 1987, p. 433.

“Le lingue si differenziano fondamentalmente in ciò che devono esprimere e non in ciò che possono esprimere. Ogni verbo di una certa lingua pone imperativamente una serie di domande alle quali si deve rispondere sì o no, come per esempio: l'evento raccontato è concepito riferendosi al suo compimento oppure no? L'evento raccontato è presentato come precedente all'atto di parola o no? Ovviamente l'attenzione dei parlanti e degli ascoltatori indigeni è costantemente focalizzata sulle categorie obbligatorie del loro codice verbale”.

⁶ Cfr. J.W. GOETHE, *Scritti sull'arte e sull'antichità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁷ Cfr. W. VON HUMBOLDT, *La diversità delle lingue*, Bari, Laterza, 2004.

⁸ Cfr. F. SCHLEIERMACHER, *Ermeneutica*, Milano, Rusconi, 1996.

⁹ Cfr. S. NEERGARD, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993,

- p. 101 e J. ORTEGA Y GASSET, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2001.
- ¹⁰ Cfr. C. COLOMBO, V. MARTINETTO (a cura di), *Lettere ai reali di Spagna*, Palermo, Sellerio, 1991.
- ¹¹ Cfr. J. WALLERSTEIN, *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, Bologna, il Mulino, 1982.
- ¹² Cfr. P. HIRST, G. THOMPSON, *La globalizzazione dell'economia*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- ¹³ Cfr. P. SLOTERDIJK, *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2002.
- ¹⁴ Cfr. D. ZOLO, *Globalizzazione. Una mappa dei problemi*, Bari, Laterza, 2004.
- ¹⁵ Cfr. A. GIDDENS, *Le conseguenze della modernità: fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, il Mulino, 1994.
- ¹⁶ Cfr. I. CLARK, *Globalizzazione e frammentazione: le relazioni internazionali nel XX secolo*, il Mulino, Bologna 2001.
- ¹⁷ Cfr. R. ROBERTSON, *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Asterios, Trieste, 1999.
- ¹⁸ Cfr. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, Bompiani, 2000.
- ¹⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 26. Vedi anche, dello stesso autore, *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2006.
- ²⁰ Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- ²¹ Cfr. J.L. BORGES, *Storia dell'eternità*, Milano, Adelphi, 1997.
- ²² Cfr. N. CHOMSKY, *La grammatica trasformativa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- ²³ Cfr. E. POUND, *Cantos*, Milano, Mondadori, 1985.
- ²⁴ Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 2009.
- ²⁵ Cfr. P.N. OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2005.
- ²⁶ Cfr. S. SEI, *Note del guanciale*, Milano, SE, 2002.
- ²⁷ Cfr. ANONIMO, G. ROSSI (a cura di), *Lazarillo de Tormes*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- ²⁸ Cfr. M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancha*, Torino, Einaudi, 2005.
- ²⁹ Cfr. C. DICKENS, *Circolo Pickwick*, Milano, Adelphi, 1997.
- ³⁰ Cfr. P.C. DE LACLOS, *Le relazioni pericolose*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ³¹ Cfr. M. SHELLEY, *Frankenstein*, Milano, Mondadori, 2002.
- ³² Cfr. I. SCHULZE, *Vite Nuove*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ³³ Cfr. J. RULFO, *Pedro Paramo*, Torino, Einaudi, 2004.
- ³⁴ Cfr. S. SA, *La giocatrice di Go*, Milano, Bompiani, 2004.
- ³⁵ Cfr. M. PUIG, *Una frase, un rigo appena*, Palermo, Sellerio, 1996.
- ³⁶ Cfr. ID., *Fattaccio a Buenos Aires*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- ³⁷ Cfr. J. IBARGÜENGOITIA, *Le morte*, Palermo, Sellerio, 2004.
- ³⁸ Cfr. J. CORTÁZAR, *Il gioco del mondo (Rayuela)*, Torino, Einaudi, 2005.
- ³⁹ Cfr. G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Milano, Mondadori, 2001.
- ⁴⁰ Cfr. M. VARGAS LLOSA, *Lettere a un aspirante romanziere*, Torino, Einaudi, 1998.
- ⁴¹ Cfr. C.G. JUNG, *Opere. Vol. 9/1: Gli archetipi e l'Inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

La Rocca di Babele: narrazioni e trasformazioni linguistiche in
M.G. Sanchez

ESTERINO ADAMI

Il fenomeno della globalizzazione, nelle sue sfaccettate articolazioni culturali e comunicative, è molto spesso raffigurato in termini metaforici con l'immagine del villaggio globale, ma in realtà, soprattutto in una prospettiva sociolinguistica, sarebbe forse meglio considerarlo come un insieme di villaggi globali, legati da molteplici rapporti e interconnessioni. Il senso 'babelico' quindi di questo grande momento storico si manifesta in una pluralità di voci, contaminazioni, ed energie che galvanizzano anche il campo letterario, il quale ora si apre a un pubblico ampio e variegato. Occorre inoltre sottolineare come la lingua inglese abbia un ruolo cruciale non solo per quanto concerne lo sviluppo della globalizzazione in senso generale, essendo il veicolo comunicativo per i linguaggi settoriali della scienza, della tecnologia, della finanza e dell'informatica, ma anche per quanto riguarda la produzione letteraria, che spesso viene ora rivolta a lettori trans-nazionali. Il concetto emergente di *world literature*, in realtà, è spesso sinonimo, almeno parziale, della narrativa di matrice anglofona, che include non solo noti autori britannici e americani, ma anche asiatici e africani.

L'attenzione critica a questi scenari è spesso focalizzata su grandi macro-aree e sugli autori più noti, come fra l'altro è emerso in una recente conferenza dal titolo "Towards a Global Literature", tenutasi a Milano nel 2012.¹ Tuttavia, se prendiamo in considerazione le letterature anglofone in particolare, è possibile scorgere e identificare un'enorme varietà di produzioni culturali autoctone, che riflettono combinazioni di culture diverse in mutevoli architetture stilistiche. Le letterature postcoloniali di lingua inglese, per esempio, si nutrono di una fitta rete di echi e rimandi tratti dalle tradizioni di appartenenza, mentre parallelamente modificano e trasformano strutture linguistiche e narrative. Dai margini dell'ex impero, si appropriano di norme e pratiche per abrogarle, rinnovarle, ricostruirle: i testi e le forme della comunicazione che ne emergono combinano i significati del 'globale' e del 'locale', in una dimensione fluida, che attraversa le barriere dello spazio e del tempo. Come afferma Jan Blommaert, "languages and discourses move around, but they do so between spaces that are full of rules, norms, customs and conventions, and they get adapted to the

rules, norms, customs and conventions of such places before they move further on their trajectories”.² Osserviamo quindi una dinamicità culturale che sembra vicina al concetto elaborato da Bauman di “liquidità”, quale paradigma base del mondo postmoderno e delle sue complessità, e che si manifesta intensamente anche in quei contesti periferici, liminali che spesso paiono remoti e inaccessibili.

In questo saggio intendo occuparmi di un particolare contesto delle letterature anglofone ‘minori’, cioè Gibilterra, per affermare come proprio il senso ‘limitato’ dello spazio, cioè di quei territori e contesti geograficamente molto limitati, apparentemente destinati all’invisibilità e al silenzio, in realtà possa diventare una rappresentazione semiotica di diverse stratificazioni culturali. La scelta di Gibilterra può apparire curiosa, ma ritengo che, nonostante i ridotti confini e la ristretta rilevanza sulla scacchiera del mondo globalizzato, sia possibile qui rintracciare rapporti culturali, linguistici e storici complessi, dalle labirintiche origini ed intersezioni. Da Malta a Singapore, da Sant’Elena a varie isole caraibiche, questi micro-contesti postcoloniali sintetizzano una ricchezza culturale e linguistica vivace e multiforme, e parallelamente si prestano a riflessioni sulle trasformazioni dell’identità che la globalizzazione introduce e alimenta. In questa sede tratterò in particolare dell’opera di M.G. Sanchez, autore anglofono di Gibilterra, ora residente in Gran Bretagna. Il mio punto di partenza è quello di riconoscere il legame imprescindibile fra lingua e cultura, e adotta la prospettiva secondo la quale le varietà locali dell’inglese registrano e testimoniano mutamenti sociali profondi che rispecchiano cambiamenti e fenomeni dell’intero scenario globale. A tal proposito Alastair Pennycook afferma che “English may have been globally local before it started to spread”³ proprio per ricordare il radicamento di questo lingua in una vastissima pluralità di contesti, situazioni e repertori.

Da un punto di vista prettamente sociolinguistico, il discorso critico e scientifico della variazione linguistica ha sempre interessato macro-aree o contesti ampi (come per esempio l’inglese utilizzato nel contesto nigeriano o in quello indiano), ma in realtà è possibile identificare molti altri territori (spesso micro-aree appunto) in cui la presenza della lingua inglese è segno di trasformazioni culturali significative. Nonostante le loro ridotte dimensioni e la loro liminarietà, questi luoghi possono essere visti come laboratori dell’espressione linguistica. I riferimenti bibliografici a riguardo non sono particolarmente abbondanti, ma un testo come *The Lesser-Known Varieties of English*,⁴ per esempio, indaga alcuni di questi affascinanti percorsi linguistici, dalle isole Falklands alle isole del Canale, mentre esistono anche alcuni studi proprio sull’idea di variazione linguistica e sulle

caratteristiche strutturali dell'inglese utilizzato a Gibilterra.⁵

Prima di procedere con l'analisi testuale dell'opera di Sanchez, vorrei brevemente introdurre alcuni elementi del contesto storico e geografico di Gibilterra, che somma ramificazioni culturali diverse e complesse. L'antico territorio facente parte delle Colonne d'Ercole, cioè quel passaggio naturale dal Mediterraneo verso l'oceano, verso l'ignoto, condensa un sovrapporsi di significati ed epoche, ma anche di scambi, di comunicazioni, di micro-globalizzazioni, che ha visto nel corso dei secoli l'alternarsi e il mescolarsi della cultura araba, spagnola, inglese, e poi ancora dei mercanti genovesi, che vi stabilirono un'importante comunità locale. Nel romanzo semi-parodico *The Taqwacores* di Michael Muhammad Knight (2003), per esempio, due giovani punk americani di cultura islamica discutono proprio delle origini del toponimo e sottolineano l'influenza culturale araba, come sotto-testo di un ambiente che col tempo diventa ibridizzato e poliforme:

'Gibraltar's named after a Muslim,' Jehangir reminded him, haphazardly waving his green Heineken. 'It's actually Jibral-Tariq: "Mountain of Tariq," named for the general who took Spain.'

'That's awesome,' said Marcos.

'And you got fuckin' cathedrals that started out as masjids and nobody knows it. All these Catholics going in on Sunday to eat their wafers and there's *** Quran all over the walls.'⁶

Gibilterra è quindi come quei luoghi che sono nodi e intersezioni multiculturali, in cui appunto gli edifici religiosi come le moschee (*masjids*) sono successivamente destinati ad altre comunità e altre fedi, similmente a come avvenne a Istanbul per esempio. Tuttavia, a partire dal 1713 (l'anno del Trattato di Utrecht), e con vicende alterne, la Rocca passa definitivamente sotto il controllo britannico, generando sino ad oggi una serie di frizioni e malcontenti con i vicini spagnoli.

Il discorso politico è fondamentale nel caso gibilterriano, e fra l'altro esplicitamente evocato nell'opera di Sanchez, ma mi pare più interessante sottolineare la composizione multiculturale di questo luogo, come per esempio suggerisce il dialetto locale (chiamato *Llanito*),⁷ che creolizza un substrato dello spagnolo andaluso con elementi inglesi, ma presenta anche echi dal ligure e dall'italiano, dal maltese, dall'ebraico, a testimonianza di rapporti e scambi in diverse epoche. In tale prospettiva, quindi, la Rocca di Gibilterra può anche essere metaforicamente vista come 'Rocca di Babele', peculiare micro-sito di incroci di culture e popoli, come emerge nella narrativa di Sanchez. Si tratta caratteristicamente di un *locus conclusus*, claustrofobico avamposto diviso dal mare e dalla terra, anche in senso

fisico e geografico, visto che durante il periodo di Franco la frontiera con la Spagna era chiusa, e dominata dall'imponenza del promontorio stesso, quale magmatico simbolo di corporeità e solidità, sentinella muta di un passato imperialistico ormai svanito.

Com'è prevedibile, la scena letteraria gibilterriana non è particolarmente vasta, ma vi sono comunque alcuni scrittori attivi, quali Sam Benady e Mary Chiappe. Tuttavia è con Mark Gerard Sanchez che troviamo uno scrittore di Gibilterra particolarmente prolifico, sia in termini di narrativa sia per quanto riguarda la saggista, nonché altre forme testuali come la scrittura per il web attraverso il sito dell'autore⁸ o la collaborazione con riviste e giornali. In particolare, Sanchez ha pubblicato un paio di volumi di racconti, *Rock Black: Ten Gibraltarian Stories*,⁹ del 2008 (originariamente apparso nel 2006 col titolo *Rock Black 0-10: A Gibraltarian Fiction*), e *Diary of a Victorian Colonial and Other Tales*,¹⁰ del 2008, oltre alla raccolta *Writing from the Rock of Gibraltar: An Antology of Literary Texts 1720-1890*, del 2006, e due saggi, *The Prostitutes of Serruyas Lane and Other Hidden Histories*, del 2007, e *Georgian and Victorian Gibraltar: Incredible Eyewitness Accounts*, del 2012. Si tratta di uno scrittore colto (ha conseguito un dottorato dall'Università di Leeds, presentando una tesi dal titolo "Anti-Spanish sentiment in English literary and political writing 1553-1603"), intellettualmente curioso e grande viaggiatore, il cui stile appare spesso asciutto, scarno e senza eccessivi abbellimenti, e tuttavia capace di scandagliare le manifestazioni proteiformi dell'identità locale, e il suo rapporto con le diverse sovrapposizioni della storia. In questa sede, mi occuperò specificatamente dei due volumi di narrativa.

Dieci racconti di vita 'ordinaria', variabilmente legati fra loro e ambientati nella Gibilterra a cavallo fra anni '80 e anni '90 sono presenti in *Rock Black* e dipingono, con un tono introspettivo, i sentimenti di una comunità 'altra', in attrito con la vicina Spagna e allo stesso tempo non completamente accettata dalla 'madrepatria' britannica. Un senso di appartenenza incerta, di confusione mentale, appesantisce l'esistenza degli abitanti della Rocca, come testimonia il narratore autodiegetico del racconto "Timeshare" nella seguente citazione:

For a people who are supposed to be fiercely British, I thought to myself, Gibraltarians have a very strange relation to the 'Mother Country'. We tell the Spaniards that we are proud to be British, we stick George Crosses and British Bulldogs on our windscreens and we send our kids to British Universities, we even support football teams like Manchester United and Liverpool – but the moment we actually come face-to-face with a Brit all this seems to disintegrate, suddenly and without warning, dissolving into empty semantics as quickly as an effervescent lozenge tossed into a glass of water. It

is no longer a matter of being British then – but a case of ‘*Gibbos*’ and ‘*Giris*’, ‘*Llanitoh y Ingleseh*’, ‘us’ and ‘them’, as if our Britishness were no more than a disposable mask we put on from time to time to convince ourselves that we are not just a cluster of newly-emancipated colonials (*RB*, 47).

Icone e simboli, lingue e riferimenti culturali si contaminano vicendevolmente e sintetizzano meccanismi di contatto in bilico fra assimilazione e rigetto, dominazione e spaesamento. La babelica Gibilterra si dispiega come micro-cosmo di tensioni coloniali e postcoloniali, e delle sue ripercussioni sulla sfera dell’identità e sulla condizione di alterità, mentre i diversi personaggi si interrogano sulla propria condizione di realtà e autenticità, mentre la Rocca, simile a una città invisibile di Calvino, fluttua fra un passato di memorie imperiali e un presente anonimo e anestetizzato.

Il tema della differenza – culturale, sociale, etnica – caratterizza diversi racconti di Sanchez, e si manifesta sia come disagio sociale, per esempio attraverso lo stravagante prete Eugenio Sanchez Cuevas che si trascina stancamente come un *homeless* reietto dal passato misterioso, sia come distanza fisica e geografica quando lo sguardo si orienta oltre lo stretto, verso la costa africana, dove il Marocco rappresenta il confine con l’altrove, una “no-go zone” che diventa “a place that you could easily see on a sunny day from Europa Point, but which for all intents and purposes remained as remote as Eastern Siberia” (*RB*, 126). Il protagonista del racconto, Steven, ovviamente si ritiene “lucky that he lived in Gibraltar and not the bastion of uncivilised barbarity on the other side of the Strait” (*RB*, 127), ma per una serie di intricate vicissitudini alla fine decide di partecipare a un programma di volontariato presso un’associazione benefica a favore di bambini orfani con sede proprio in Marocco. La traversata dello stretto è per lui, quindi, un momento catartico, un processo di riflessione e riconsiderazione della propria vita e delle proprie aspirazioni, in un’ottica di confronto e solidarietà.

Il ritratto della popolazione di Gibilterra è a tinte fosche, con personaggi liminali, spesso alienati o depressi, quasi schiacciati dalla loro condizione postcoloniale, che li isola dal presente e li relega in una zona dell’oblio: “for good or for worse, most Gibraltarians still lived their lives in the shadow of their colonial past, unwilling or perhaps unable to break the mould into which they had fitted for so long” *RB*, 124). Se, infatti, pare quasi impossibile scrollarsi il retaggio della storia, il presente sembra amorfo, pigro, segnato dal contrabbando del tabacco, da rapporti tiepidi, quando non ostili, con i vicini spagnoli, da una decadenza generale e avvolgente (emblematica l’immagine dei cantieri navali chiusi o ridimensionati). Ma

in tutti racconti, il clima babelico di sovrapposizioni culturali in realtà fa perno sul senso dell'identità, e sulle sue possibili definizioni di alterità e marginalità rispetto sia la cultura inglese sia quella spagnola, come si chiede incessantemente Peter Rodriguez, il protagonista di "Shrink":

Is this what it means to be Gibraltarians, he briefly wondered as their laughter continued ringing in his ears? To be pissed on by the English and spat upon by the Spanish? Or was there something else? Something that Gibraltarians could claim as their own, some unique sense of Gibraltarianness that came with being born on the most famous rock in the world? He thought about this last question for some moments, though deeply and searchingly, but, much to his regret, realised that he could not come up with anything other than tobacco smuggling, cars with tinted windows, and big, fuck-off medallions on tanned and hairy chests. That's what it all amounted to, really. Everything else was borrowed – the history, the statues, the monuments, the fortresses. All that belong to the Moors, to the Spaniards, to the British – to all those who fought over the three and half square mile peninsula in the name of lucre, territory or whatever other imperialistic aims they had on their agenda. Anyone who believed anything else needed his or her head tested (*BR*, 161).

Indagando la cifra identitaria, il narratore medita sull'accumulo di simulacri attinti da altre culture, ma in realtà evoca le dinamiche di sintesi di elementi e discorsi legati a due culture, e delle loro influenze, tipico della dimensione postcoloniale.

Il senso del 'locale' infatti è motore dell'intera narrativa di Sanchez, e della sua ricerca di valori e significati, anche quando riguarda quelle pratiche e quei simboli che, pur provenendo da un contesto altro, vengono qui riscritti in un nuovo codice di appartenenza, attraverso i processi mutevoli della globalizzazione, cioè come ricorda Blommaert quella "mobility of signs across time and space, combined with a strong space of the local".¹¹ In questa prospettiva, la lingua inglese – mezzo di comunicazione globale per eccellenza – serve a delineare e raccontare il contesto locale, il quale a sua volta si alimenta di rimandi culturali, storici e linguistici di varia natura, tessendo una fitta trama di rapporti, ibridizzazioni, tensioni. L'intero apparato linguistico, cioè le flessioni della lingua e le commistioni di codici, testimonia tali magmatiche metamorfosi: non solo l'inglese utilizzato in questi racconti alterna forme standard e strutture vernacolari, ma vi è anche un ampio uso dello spagnolo, soprattutto nelle forme locali e dialettali tipiche di Gibilterra che va sotto il nome di Llanito, attraverso tecniche di *code switching*, in cui "a whole clause or a sizeable phrase from the other language or dialect is imported".¹² A tal proposito, l'autore stesso in una nota introduttiva afferma che "the Spanish that people speak in Gibraltar is very different from that spoken in mainland Spain. I have endeavoured

to reflect this”, ma tuttavia ritiene che la situazione sociolinguistica, a suo giudizio, sia in rapida evoluzione, con la varietà locale dell’inglese sempre più conforme a modelli britannici standard, mentre l’uso e l’influenza dello spagnolo è decrescente, il che segnala atteggiamenti e comportamenti socioculturali e sociopolitici.¹³

Se i temi che contraddistinguono *Diary of a Victorian Colonial and Other Tales* sostanzialmente rimangono ancorati a una ricerca del significato dell’identità, della (ri)scoperta delle origini, o dei rapporti fra comunità diverse, quello che muta è la forma narrativa adottata per esplorare tali percorsi. Il volume si compone infatti di tre scritti, che rispettivamente sono un lungo racconto in forma di (falso) diario di un ex carcerato che rientra a Gibilterra, durante l’epoca vittoriana (“Diary of a Victorian Colonial”), una sceneggiatura in modalità narrativa che ruota attorno alla difficoltà di comprensione e relazione fra un ragazzo spagnolo e una ragazza inglese (“Costa Cuttings. A modern tragic-comedy in sixty cinematic scenes”), e un curioso racconto lungo che vede come protagonista un’afferмата avvocatessa di Roma e un pittore mendicante di origini slave (“Roman Ruins”). Attraverso particolari modalità narrative e giochi stilistici, anche questi tre testi ripropongono la questione dell’identità, delle stratificazioni interculturali e delle mediazioni fra individui, aggiungendo forse una connotazione di disagio postmoderno, soprattutto nel secondo e terzo testo.

Il primo racconto, attraverso il tema quasi dickensiano dell’uomo uscito dal carcere per tornare ai luoghi di origine, propone una riflessione sulla vita coloniale di Gibilterra, avamposto dell’impero e ponte naturale verso un altrove strano e minaccioso. In tale contesto, borghesi e aristocratici sono preda di “anglophilic obsessions” (*DVC*, 21), ma in realtà vi è confusione e disagio nelle manifestazioni dell’identità del singolo, e ciò emerge anche nell’uso della lingua, nella frizione fra inglese e spagnolo, o nelle povere competenze comunicative che talvolta osserviamo per le persone e le cose. Lo scrittore, infatti, enfatizza la parlata locale, con le sue imperfezioni e peculiarità, come per esempio nel caso delle iscrizioni sulla lapide della tomba del padre del protagonista, Charles Bestman, nel cimitero di Gibilterra, dove imperfezioni ortografiche e lessicali rendono grottesca e quasi sacrilega la scena:

What was that last line supposed to mean – a Memory of Immortality? Did it perhaps signify that my father had left behind an immortal memory? That he was now immortal by virtue of this gigantic memorial? Or had the engraver made one of those infelicitous linguistic errors which one frequently comes across in this strange Anglo-Spanish mishmash of a cemetery? That seemed more likely than anything else, I have

to admit. All around North Front Cemetery there are similarly unfortunate inscriptions which, either because of the stonemason's illiteracy or the monument purchaser's instructions, immortalise those whose 'mammary we cherish' or who are 'now resting for ever in the piss of our Lord'. I suppose that's the price us Rock Scorpions have to pay for being second-rate Britons: our clumsy attempts to ape the English follow us all the way to the grave (DVC, 18-9).

Nel concepire il protagonista, ma anche altri personaggi con le loro ramificazioni etniche e culturali, l'autore sintetizza e decostruisce una rete di contatti, rapporti, vicende che nuovamente evidenziano la stratificazione storica e sociale che rendere Gibilterra un singolare laboratorio di esperienze umane e declinazioni dell'identità. La metafora dello scorpione, ampiamente utilizzata nel racconto, appare interessante e viene chiarita attraverso un supporto meta testuale, cioè una nota a piè di pagina che l'immaginario curatore del diario E.E. Pedroso dell'Università di Strathclyde inserisce e che qui riproduco integralmente:

In John S. Farmer's *Dictionary of Slang and Colloquial English and its Analogues* (1903) a 'Rock Scorpion' is defined as 'a mongrel Gibraltarine (sic): Spanish, Portuguese, French, Genoese, Barbary Hebrew, Moorish negro – a mixture of all mettles'. Although the phrase originally had derogatory implications, it eventually came to [be] reappropriated and turned into an emblem of self-definition by the local population (DVC, 6).

Giocando sottilmente fra i piani della *fictio* e della documentazione storica e antropologica, l'autore disegna uno scenario filologicamente complesso e marcatamente dinamico, che evoca e riscrive culture e tradizioni, popoli e identità.

La stessa famiglia del protagonista ne è un esempio, poiché il severo padre viene descritto come "the son of a low-born Tetouanese Jew who made his way over to Gibraltar after the infamous pogrom of 1822" (DVC, 21), mentre la madre di origine irlandese viene rappresentata come "an 'English belle', someone who would consolidate his long-held dream of total anglicisation" (DVC, 22). Se nell'immaginario inglese ottocentesco vi è sempre una cifra di alterità coloniale e paura di ibridismi socio-culturali nell'osservare i cosiddetti 'territori d'oltremare', in realtà secondo John Stotesbury¹⁴ l'autore, attraverso l'espedito testuale del diario, attua un processo di de-romanticizzazione del senso dell'esotico, mentre indaga la decadenza e dissoluzione, fisica e mentale, del protagonista destinato a morire a causa della tubercolosi, che è specchio e metafora di mutamenti e trasformazioni di più ampia portata.

Lo stesso senso di spaesamento e alienazione, declinato in sfumature più moderne, permea gli altri due racconti del volume, anche se l'ambientazione non è più legata a Gibilterra. In "Costa Cuttings" il lettore accede – parzialmente – alla visione complessa e un po' esistenzialista di un giovane studente di medicina, Rafa, e del suo rapporto con una ragazza inglese, Isabelle. Organizzato come la sceneggiatura di un film, il testo evidenzia le difficoltà della comunicazione interculturale, di come mondi diversi possano entrare in collisione quando non si è in grado di superare barriere e pregiudizi nonostante la dimensione multiculturale della globalizzazione. Quando Rafa va a trovare la ragazza a Leeds, conflitti e ostilità emergono prepotentemente nei piccoli gesti e negli atteggiamenti discriminatori e quasi razzisti, evidenziati anche a livello sociolinguistico e stilistico, per esempio nel modo in cui Andy, un amico di Isabelle, scandisce le parole in modo esagerato durante la conversazione con il ragazzo spagnolo, e si giustifica dicendo "I wor just trying to be polite, that's ool. Jesus, one cannie do anything right these days!" (*DVC*, 163). Le incomprensioni fra Rafa e Isabelle porteranno poi a un finale drammatico, che in realtà è nuovamente un'interrogazione sulla ricostruzione di identità quando si è sradicati dal proprio ambiente e reinseriti in altro contesto.

Lo stesso tema percorre l'ultimo scritto, esplorando il rapporto inizialmente molto spigoloso e diffidente che si costruisce fra Zoran Vujovic, un mendicante di origine serbo-kossavana accusato di furto, e l'avvocato che ne cura la difesa, Giulietta Giordano. Rappresentanti di condizioni sociali diverse e contrarie, i due riusciranno comunque a venire a patti con il proprio passato: Giulietta riconsidera la propria vita agiata e lontana dalla realtà, mentre Zoran accetta il peso della memoria, e il ricordo personale della guerra e delle atrocità nei Balcani, che lo rendono "another poor bastard with his own set of tragedies and half-buried recollections" (*DVC*, 244). La donna progressivamente scardina i propri punti di riferimento, quasi in maniera inconscia e colpita da una "counterbalancing irrationality, something designed to thwart the humdrum predictability of her daily life" (*DVC*, 202), e si interroga sulla propria incertezza di fronte al mondo e alle sue trasformazioni. Insieme cercheranno con molti sforzi di superare ostacoli e stereotipi, e riordinare i propri percorsi babelici, due vite così diverse eppure caratterizzate da sottili compatibili, somiglianze, analogie.

Entrambi i volumi che ho utilizzato in questa sede sono caratterizzati da un punto di vista originale e significativo, che proietta il lettore dal micro-cosmo di Gibilterra al macro-cosmo globalizzato e multiculturale della nostra (post)modernità, intimamente collegata alle ripercussioni della Storia, nell'opposizione fra presente e passato. Sebbene mi sia concen-

trato sulla scrittura tradizionale in forma di romanzo o racconto lungo (ma dobbiamo comunque aggiungere che i due libri sono disponibili anche in formato elettronico), è importante ribadire non solo la capacità di Sanchez di utilizzare altri generi e media, dal saggio storico al blog in rete alla sua attività nei social network, ma soprattutto le intenzioni dell'autore di scrivere, raccontare, discutere una varietà di temi e aspetti che ruotano attorno al concetto di identità, sia in prospettiva storica (l'epoca coloniale di Gibilterra) sia in termini di contemporaneità e postmodernità (lo smarrimento postcoloniale, il senso di perdita, l'incapacità o la problematicità delle relazioni umane). Instancabile viaggiatore, che ha abitato in India per alcuni anni, ma che ha anche visitato molti altri paesi, dalla Russia, allo Sri Lanka, alla Cina, al Kazakistan, Sanchez si afferma quindi come portavoce di una possibile raffigurazione di Babele in miniatura, la quale appartiene alle culture anglofone euro-mediterranee,¹⁵ ma entra poi in contatto e dialogo con il mondo e con la sfera intima dell'io.

Note

- ¹ Mi riferisco alla Conferenza internazionale "Towards a Global Literature", tenutasi presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, 18-20 ottobre 2012.
- ² J. BLOMMAERT, *The Sociolinguistics of Globalization*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 81.
- ³ A. PENNYCOOK, *Global Englishes and Transcultural Flows*, Abindon (Oxon), Routledge, 2007, p. 136.
- ⁴ Si veda D. SCHREIER *et al.*, *The Lesser-Known Varieties of English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- ⁵ Si veda in particolare D. LEVEY, *Language Change and Variation in Gibraltar*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, e A. KELLERMAN, *A New New English: Language, Politics and Identity in Gibraltar*, Herstellung, Heidelberg, 2001.
- ⁶ M.M. KNIGHT, *The Tagwacores*, London, Telegram, 2007 [2003], pp. 172-173.
- ⁷ Sanchez definisce il Llanito una sorta di 'Spanglish' (comunicazione personale via mail con l'Autore, febbraio 2013). A tal proposito, David Levey, *op. cit.*, afferma che il Llanito (anche noto come Yanito) "rarely appears in written form and can perhaps best be described as an Andalusian Spanish-dominant form of oral expression which integrates mainly English lexical and syntactic elements as well as some local vocabulary" (p. 3).
- ⁸ Si veda il sito dell'autore all'indirizzo: <http://www.mgsanchez.net/>.
- ⁹ M.G. SANCHEZ, *Rock Black: Ten Gibraltarian Stories* [2006], Dewsbury, Rock Scorpion Books, 2008. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e inserite nel

testo con l'indicazione *RB* e numero di pagina.

¹⁰ M.G. SANCHEZ, *Diary of a Victorian Colonial and Other Tales*, Dewsbury, West Yorks, Rock Scorpion Books, 2008. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e inserite nel testo con l'indicazione *DVC* e numero di pagina.

¹¹ J. BLOMMAERT, *op. cit.*, p. 22.

¹² I.S. TALIB, *The Language of Postcolonial Literatures*, London, Routledge, 2002, pp. 142-143.

¹³ Comunicazione personale via mail con l'Autore, febbraio 2013. Questa tendenza è comunque registrata nei risultati dell'analisi del contesto sociolinguistico di Gibilterra nel volume di Levey precedentemente citato.

¹⁴ Rimando a J. STOTESBURY, *Locating a Post-Saidean Cultural Identity through Contemporary Gibraltar Anglophone Literary Discourse*, saggio presentato alla VI Conferenza AISCLI, Roma, 17-18 gennaio 2013.

¹⁵ Mi sono già occupato delle culture anglofone euro-mediterranee (Malta e Cipro) in altra sede, in particolare con i saggi *Mediterranean Cultures as Landscapes of Identity in Francis Ebejer*, in F. CATTANI e A. NADALINI (a cura di), *The Representation and Transformation of Literary Landscapes*, Venezia, Cafoscarina, 2006, e *Il silenzio nel testo*, in V. GIANOLIO (a cura di), *Il silenzio. Pause eloquenti della parola*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2010.

“Landschaften der Heimatlosigkeit”.

Prove di globalizzazione in Hôtel Baalbek di Fred Wander e

In viaggio su una gamba sola di Herta Müller¹

SILVIA ULRICH

Il conferimento del Premio Nobel per la letteratura 2009 alla scrittrice romeno-tedesca Herta Müller problematizza nuovamente² la questione della territorialità della letteratura in seno a un'Europa che dal 1993 è unita economicamente ma non lo è ancora sul piano socio-culturale. L'abbattimento delle frontiere, voluto in prima istanza per facilitare gli scambi commerciali tra i paesi membri dell'Unione, ha indotto i cittadini europei a praticare con estrema facilità e fiducia la libera circolazione sul territorio europeo, portando con sé un bagaglio troppo spesso ancora carico di stereotipi e incomprensioni (anche di natura linguistica) tanto da mutare le antiche frontiere geografiche in nuove, più solide barriere umane.³ Per un verso infatti il presente ci chiede di riflettere su nozioni come 'globalizzazione', 'decentramento', 'nomadismo', *Heimatlosigkeit* (assenza/perdita della patria/casa); per l'altro invece esso rispolvera 'vecchie' questioni storico-culturali non ancora completamente risolte, che si ripropongono interessando, talvolta perfino monopolizzandoli, molti dibattiti dell'intelligenza.

Introducendo *Der fremde Blick (Lo sguardo estraneo)* di Herta Müller, Adriano Sofri afferma che “il nomadismo e l'universalismo vanno oggi contro la corrente di un'Unione Europea scaldata dal proprio mito ma retrocessa avaramente verso l'avarizia dei suoi Stati nazionali e del suo realismo politico” e conclude come il Nobel abbia “premiato chi passa le linee, chi viene dalle marche di confine e non si trapianta più del tutto”.⁴ In effetti, la motivazione addotta dalla Comitato del Nobel dell'Accademia Svedese si concentra su una parola chiave ad elevata densità semantica: “[Herta Müller zeichnet, S. U.] mittels Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa *Landschaften der Heimatlosigkeit*”. In traduzione italiana però essa perde inevitabilmente di intensità, poiché necessita di una lunga parafrasi che riduce a una sola interpretazione i possibili significati sottesi: “Con la concentrazione della poesia e la franchezza della prosa [Herta Müller dipinge] lo scenario dei diseredati e i paesaggi dell'esilio”.⁵ ‘Esilio’, infatti, è una nozione a forte valenza storico-politica che ha variamente segnato il Novecento europeo, a cominciare dall'esodo verso le prime

grandi metropoli, con il conseguente allontanamento dalle zone rurali e dalle piccole comunità urbane, alla fuga dai regimi totalitari nazi-fascisti, all'abbandono dopo il 1945 delle terre nate nei territori dell'Europa centro-orientale, fino agli espatri più o meno autorizzati dai paesi del blocco comunista prima del 1989. Il tedesco 'Heimatlosigkeit' rimanda invece a una realtà più complessa e moderna, riconducibile cioè agli albori di quella modernità 'classica' celebrata e descritta da molti scrittori e intellettuali con una modulazione lirica incentrata su problematiche estetiche e formali oltre che su motivi filosofico-letterari coincidenti con la fine del "mondo di ieri". Vi pertengono temi quali la questione dell'attualità dell'epica, delle possibilità del linguaggio comprese tra un'eccessiva verbosità stereotipata e l'assoluto silenzio, del nuovo significato di realismo narrativo nel quale agiscono le modalità stranianti e brutalmente oggettive dei nuovi media, della relatività dei punti di vista e di nozioni quali verità e menzogna e, non ultimo, della problematicità del concetto di identità in un'epoca fortemente segnata dal dinamismo e dal cambiamento. Il caso del premio Nobel Herta Müller, il cui esordio si colloca sulla scena letteraria postmoderna,⁶ invita a riflettere sull'eredità di quella modernità 'classica' così bene assimilata e restituita nella propria opera, pur in una forma personalissima e talvolta criptica. È questa ricchezza semantica, che ha dato a Müller notorietà e apprezzabilità in Germania nei vent'anni precedenti l'assegnazione dell'ambito premio, ad essere celebrata dal massimo riconoscimento letterario mondiale. "La costante tematizzazione del totalitarismo, l'impegno nello scoprire 'verità' politiche e culturali nascoste testimoniano l'enorme importanza che attribuisce all'integrità morale della persona".⁷ Ecco perché Müller sente l'esigenza di esplicitare quell'unico aspetto specificandone l'urgenza e l'attualità rispetto anche alla propria esperienza biografica e personale. Al cospetto della giuria di Stoccolma, infatti, la scrittrice afferma: "Questo premio aiuta a conservare, nella memoria di quanti l'hanno vissuta, la distruzione programmata di esseri umani attraverso la repressione – e di portarla alla memoria di quanti, grazie a Dio, non hanno dovuto viverla".⁸

Leggendo l'opera di Herta Müller si ha dunque l'impressione che in essa prevalga l'aspetto delle 'antiche' questioni storico-culturali non ancora risolte – nella fattispecie il confronto serrato con la mentalità fascistoide degli svevi del Banato e la repressione esercitata dal regime di Ceaușescu e dalla *Securitate*, i servizi di polizia segreta dello stato.⁹ La scrittrice fu perseguitata in prima persona non solo per la legittima pretesa di esercitare, in quanto intellettuale, una costante verifica del potere e l'opposizione verso di esso; fu soprattutto disprezzata, umiliata, vessata in quanto appartenente

a una minoranza etnica. Altri temi tuttavia – questa volta squisitamente postmoderni – permeano, adombrati dalla retorica della denuncia, i suoi testi; tra di essi il problema dell'identità delle minoranze ma soprattutto se sia ancora attuale parlare di 'minoranza' in un'Europa in cui fronti e frontiere storici sono ormai caduti. Nel primo romanzo 'tedesco', *In viaggio su una gamba sola* (*Reisende auf einem Bein*), edito nel 1989 in Germania a due anni di distanza dall'espatrio, Müller rinuncia a nominare con lo stereotipo di 'patria' il proprio paese di origine, definendolo piuttosto "l'altro paese".¹⁰ La migrazione non ha la coloritura emotiva di nozioni inflazionate da un passato ancora troppo recente, cosicché le parole "patria" e "straniero" hanno solo funzione denotativa, mai connotativa:

Sulla Nollendorfplatz Franz aveva parlato di questo paese come di una patria. Poiché la città si negava, sentiva il bisogno dello Stato.

– All'estero – disse Franz – si era trovato più volte a difendere la patria.

Qui, sulla piazza, volle impegnarsi a spiegare la sottile differenza e a circoscrivere il significato di patria.

Uno Stato. E Franz, e nel mezzo il volume delle sue costole.

Sulle sue tempie il sangue si era raffreddato.

Una domanda Irene non aveva voluto risparmiargliela:

– Dove la porti la tua patria quando all'improvviso esiste contro la tua volontà.¹¹

Migrare si riduce a semplice *Ortswechsel*, cambio di luogo, dove fenomeni e persone finiscono per fondersi e confondersi ("Il funzionario indossava un abito scuro che Irene conosceva dall'altro paese").¹² Solo l'esperienza della migrazione spinge a interrogarsi in cosa consistano davvero i termini *Heim* e *Heimat*, "come se l'andarsene e l'arrivare chiarissero qualcosa che non si può calpestare con le piante dei piedi e non si può cogliere con nessun pensiero. Forse la *Heimat* non è un luogo per i piedi e non è un luogo per la testa. Non le importa se siamo andati via".¹³

La scrittrice pone in primo piano il problema dell'alterità, che nell'epoca della globalizzazione corre costantemente il rischio di un'assimilazione livellante. E non perché quel paese rappresenti un valore positivo da conservare, bensì per il potenziale pericolo che il suo oblio può causare nelle nuove generazioni. È un'alterità che, nell'ovvio rimando agli slogan sull'"altra Berlino" degli anni del Muro, ripropone su scala più vasta l'unità di fondo che coniuga l'identità (= essere uguali) di tedeschi occidentali e orientali con l'alterità (= essere diversi) di due sistemi politico-economici e sociali.

Emerge così il tema della memoria, concetto chiave del secondo Novecento, cui Herta Müller conferisce un nuovo, più attuale significato, volto

a dare dignità non solo agli *Aussiedler*,¹⁴ bensì a tutti gli esuli, migranti e apolidi che oggi giorno transitano per le vie d'Europa. Ne *In viaggio su una gamba sola* Müller contrappone le immagini a lei familiari del Banato svevo (rappresentate dal rapporto epistolare con un'amica della protagonista rimasta in Romania¹⁵) al senso di estraneità che risveglia in lei la Berlino occidentale dove approda ("Una coppietta si baciò. La metro entrò rombando nel tunnel. La coppia si baciava senza toccarsi con le mani, spingendosi in avanti le labbra appuntite. I baci erano brevi. Gli occhi erano rimasti aperti. Le labbra asciutte").¹⁶ Non si tratta però di una contrapposizione univoca: nel romanzo il senso di familiarità è spesso filtrato dal terrore misto a rabbia per la persecuzione subita in Romania, mentre l'estraneità, viceversa, si accompagna al desiderio di avvicinamento alla cultura di arrivo, aspettativa che tuttavia rimane costantemente disattesa. Per dare voce a tanta ambiguità, Müller si serve dell'incontro amoroso tra Irene, protagonista del romanzo, e due uomini, Franz prima e Thomas poi. Entrambe le figure maschili rappresentano la Germania: non solo simbolicamente per i nomi propri, ma per l'atteggiamento ambivalente che essi assumono. L'amore che lo studente Franz promette in Romania alla protagonista si rivela illusorio all'arrivo di lei in Germania, poiché ad accoglierla al suo posto c'è un amico; Franz non si farà vedere se non dopo ripetuti tentativi di avvicinamento da parte di Irene. Thomas invece è bisessuale, una condizione che lo costringe a una posizione marginale nella società tedesca. Tale marginalità si esprime mediante una metafora spaziale: Thomas vive ai margini di una Berlino ancora divisa e dalla sua abitazione si intravede il Muro. Irene è in cerca di una "soglia", uno spazio intermedio tra Est e Ovest, tra uomo e donna, tra tedesco-romeni e tedeschi di Germania, dove gli opposti possano incontrarsi, anche fugacemente. Ma tale "soglia" è costituita dal Muro, che rende impossibile ogni incontro, ogni reale avvicinamento o anche solo un dialogo, cui è preclusa invece ogni possibilità di reciproca comprensione.

Ne *In viaggio su una gamba sola* Herta Müller denuncia l'assenza, tra realtà contrapposte, di una eterotopia, uno spazio "altro" intermedio, un luogo del "non-più" e insieme del "non-ancora" – come segnalava lo slogan "Angekommen wie nicht da" [giunta come a non esservi] della sua prima raccolta di prose brevi edita in Germania *Barfußiger Februar* [Febbraio scalzo, 1987] – che ella trova compiutamente solo nell'esilio, inteso come una "terra di nessuno", vero appannaggio di tutti i reietti: "Viaggiatori – pensò Irene – viaggiatori con lo sguardo eccitato sulle città addormentate. Su desideri scaduti. Dietro agli abitanti delle città. Viaggiatori su una gamba sola e sull'altra perduti. Viaggiatori che arrivano troppo

tardi”.¹⁷ Esalta perciò il carattere transitorio, permeato cioè dal transito, dell’esistenza degli odierni profughi ai quali il paese ospite – la Germania in questo caso – chiede di rinnegare la propria identità di “migranti”. In tal modo Müller affronta tematiche comuni anche ad altri scrittori della cosiddetta *Migrantenliteratur* come Emine Sevgi Özdamar o Wladimir Kaminer.

A condividere la medesima “transitorietà” è anche lo scrittore ebreo-viennese Fred Wander, agli antipodi per origine, opera e esperienze di vita rispetto alla pluripremiata scrittrice tedesco-romena.¹⁸ Per lo stato di “esilio perenne” in cui visse, egli fu un *Wanderer* profondamente segnato da una condizione esistenziale inquieta che ebbe i suoi effetti non solo sull’uomo ma anche sul romanziere: sopravvissuto allo sterminio e ritornato in una Vienna rimasta sostanzialmente antisemita, nel 1950 cambiò ufficialmente il suo nome originario nell’eteronimo “Wander”, che lo pone in discendenza diretta con il *Wanderer* di goethiana memoria e con gli ebrei erranti rothiani. Fu un uomo schivo, che amava definirsi “paria”, un “reietto che accetta il suo destino ma fa anche resistenza, nel suo passivo, contorto modo”.¹⁹

La tecnica narrativa ponderata e distaccata della scrittura di Fred Wander e Herta Müller accomuna i due scrittori. La persecuzione e la paura, insinuatesi nell’intimo della loro persona, li ha estraniati a se stessi e scissi di fronte alle loro stesse possibilità di resistenza e reazione al male. L’esperienza dell’estraneità, da peculiarità antropologica qual è, si potenzia nel linguaggio letterario e diventa modalità estetica, scrittura concentrica che non procede in avanti ma si sofferma in continui mutamenti di prospettiva, in inquadrature sempre diverse producendo collages di corpi, di volti e di intere realtà. Quello di Wander e di Müller è uno sguardo attento che “ferma l’immagine”, analizzandola e vivisezionandola, per restituirla al lettore scomposta in fattori, affinché il male loro rivolto vi si sfaldi davanti e si sublimi in un nuovo senso, una nuova speranza.

Ma l’estraneità che li avvicina non è solo modalità di espressione estetica; è condizione esistenziale. Provocata dalla dittatura (il nazionalsocialismo/il comunismo di Ceaușescu) per reprimere ogni rivendicazione al diritto di esistenza e di libertà di espressione, essa opera ben più inconsapevolmente nel mondo circostante che, nell’apparente disponibilità ad accoglierli, in realtà si rivela profondamente incapace di capire la ricchezza di quella diversità, tentando di assimilarla, spogiarla delle sue peculiarità e, quindi, della sua identità, finendo per ridurla a voce indistinta dal coro e, perciò, a tutti gli effetti paragonabile al silenzio. Wander e Müller si trovano così di fronte a una situazione paradossale: invisibili al paese che

rifuggono, sospetti alla gente che li accoglie, essi si sentono “stranieri” in entrambi i luoghi; impossibilitati ad assimilarsi *in toto* alla nuova comunità per via del bagaglio storico-culturale che recano con sé e allo stesso tempo affetti da una sofferta “diversità” impossibile da ignorare, essi vivono da eterni profughi, stranieri in patria.

Al suo arrivo in Germania, Herta Müller si chiede ben presto: “Dove sei realmente? Credevo che sarebbe stato meglio riprendere in mano la valigia e andarsene. Ma dove?”.²⁰ È quest’esitazione ad esprimere il bisogno di uno spazio intermedio, eterotopico, che in *In viaggio su una gamba sola* assume le forme dei non-luoghi postmoderni, come stanze d’albergo, scompartimenti ferroviari, stazioni, aeroporti, uffici stranieri dei campi profughi, ecc. Anche Wander è tormentato dalla medesima inquietudine: “Siamo per natura eterni viandanti”, afferma nella sua autobiografia *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken* [La bella vita o Della felicità nel terrore], “ma intanto cova in noi un profondo bisogno (*Sehnsucht*) di rimanere da qualche parte”.²¹ Per entrambi la vera estraneità dimora nel luogo consueto e si palesa maggiormente tra i loro stessi connazionali. Spunto di riflessione sulle nozioni di “familiare” e “estraneo” sono in Wander le immagini della ‘casa’, tanto ricorrenti nella letteratura ebraica e presenti anche nella sua opera.²² Egli risolve perciò la sua inquietudine ricorrendo a un’eterotopia. Nel suo secondo e ultimo romanzo *Hôtel Baalbek* (1991)²³ ritrae un gruppo di clandestini, profughi e fuggiaschi rintanati tra le mura anguste di un misero hotel. La vicenda è ambientata nella Marsiglia del 1942, alla vigilia dell’occupazione nazista. Il protagonista – un anonimo narratore autodiegetico, diviso (come Irene) dall’amore per due donne, la sfuggente Katia e l’inarrivabile Lily, entrambe simbolo della libertà – vive il medesimo destino del suo autore e anche dopo la liberazione cercherà i compagni di sventura negli alberghi parigini a basso costo che gli ricorderanno l’hôtel Baalbek. La Berlino ovest descritta in *In viaggio su una gamba sola* ha una funzione analoga al Baalbek: sono due cronotopi in cui le immagini del familiare e dell’estraneo si fronteggiano, confliggono e alienano chi vi trova rifugio: “All’interno del campo di accoglienza non c’erano più posti liberi. Irene viveva nel campo dei rifugiati politici che si trovava nella Flottenstraße. La Flottenstraße era una strada senza uscita”. In entrambi i luoghi (o non-luoghi) domina lo spaesamento, quel *Nicht-zu-Hause-sein* tematizzato da Heidegger e assunto a condizione esistenziale degli intellettuali per i quali la stanzialità rappresenta un pericoloso compromesso con il potere.²⁴ Gli ‘intellettuali in esilio’ sono divenuti apolidi dello spirito costretti a mettere “radici” “altrove”, senza potersi mai sentire veramente *heimelig*, a casa (nel senso di *Heim*). È perciò da ascrivere alla

globalità se due intellettuali così diversi, due voci tanto lontane ma per molti versi affini condividono la stessa inquietudine, la medesima *Heimatlosigkeit*, ossia l'ormai consueta incertezza di una fissa dimora.

Note

- ¹ Questo contributo rappresenta l'approfondimento di alcune tematiche relative a una conferenza tenuta al Circolo dei Lettori di Torino il 22 febbraio 2013 nell'ambito dei *Venerdì Letterari*, dal titolo *Nuovi scrittori in fuga dai totalitarismi. Sviluppi recenti della letteratura di lingua tedesca*.
- ² Un precedente è costituito dalle riflessioni di G. DELEUZE e F. GUATTARI nel volume *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- ³ Cfr. l'articolo di M. FRESCHI *Le due Germanie: il macellaio e il mugnaio* apparso su "Il Mattino" del 30.01.2012 o quello di L. REITANI *I luoghi comuni dell'Europa* [messo a disposizione dall'autore] in cui si afferma che "la cultura dell'Europa Unita è franta e divisa nei suoi rivoli nazionali".
- ⁴ A. SOFRI, *Fermo immagine*, nota introduttiva a H. MÜLLER, *Lo sguardo estraneo*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 9-20, qui p. 19.
- ⁵ Cfr. G. LEPRE, *Herta Müller. Un incontro italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2009, p. 30 [il corsivo nella versione tedesca è mio].
- ⁶ Herta Müller nasce nel 1953 in un villaggio svevo del Banato romeno al confine tra Serbia, Romania e Ungheria. Insieme alla popolazione sassone della Transilvania, i tedeschi del Banato costituiscono la cospicua minoranza tedesca della Romania. Il suo primo romanzo, *Niederungen* [Bassure] esce, censurato, nel 1984 in Romania e, in versione integrale, nel 1987 a Berlino Ovest.
- ⁷ P. BOZZI, *La pressione dell'esperienza costringe il linguaggio alla poesia: fatti, finzione, autofinzionalità e surfinzionalità nell'opera di Herta Müller*, in "Studia Theodisca" 17 (2010), pp. 35-53: qui p. 35.
- ⁸ H. MÜLLER, *Discorso conviviale*, in *La paura non può dormire. Riflessioni sulla violenza del secolo scorso*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 22.
- ⁹ Cfr. A. GARGANO, *Herta Müller o lo sguardo dal margine*, in "Le Reti di Dedalus. Rivista on-line del sindacato nazionale scrittori", febbraio 2010, <http://www.retidedalus.it/sommario%20sito.htm>.
- ¹⁰ H. MÜLLER, *In viaggio su una gamba sola*, Venezia, Marsilio, 1992.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 127.
- ¹² *Ibid.*, p. 28.
- ¹³ Dal discorso tenuto il 20 ottobre 1997 per il settantesimo compleanno di Oskar Pastior in H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, cit., p. 93.
- ¹⁴ Sugli *Aussiedler*, gli immigrati in Germania dai territori di lingua tedesca dell'Europa orientale, esiste un fascicolo specifico della *Bundeszentrale für politische Bildung* del 1989 in cui si specifica come essi non siano da considerarsi stranieri, potendo provare

che essi stessi o un parente stretto del loro paese di origine possiedano tutte le caratteristiche legate nazionalità (discendenza, lingua, tradizioni, usi e costumi di riferimento). Cfr. A. HARNISCH, “*Ausländerin im Ausland*”: Herta Müllers ‘*Reisende auf einem Bein*’, “*Monatshefte*”, 89 (1997), pp. 507-520, qui pp. 507.

¹⁵ H. MÜLLER, *In viaggio su una gamba sola*, cit., p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸ Al secolo Fritz Rosenblatt (1917-2006), nato a Vienna da una famiglia ebreo-ucraina fuggita dalla Galizia in seguito ai pogrom russi di fine Ottocento. Fu costretto a confrontarsi già in tenera età con l’antisemitismo dilagante in maniera incontrollata nella Vienna repubblicana, che egli abbandonò nel 1938 in occasione dell’*Anschluss* dell’Austria al Terzo Reich. Rifugiatosi in Francia e poi in Svizzera, fu catturato, consegnato ai nazisti e internato a Auschwitz e Buchenwald. Divenne infine scrittore negli anni Cinquanta in concomitanza con l’insediamento a Berlino est e gli studi universitari a Berlino e Lipsia. Dopo l’iniziale carriera di fotoreporter, diviene libero scrittore. Nella memoria dei tedeschi il nome di Wander è oggi ancora fortemente legato a quello della seconda moglie Maxie.

¹⁹ “Mein Weg zeichnete sich bereits deutlich ab, der Weg des Paria, des Ausgestoßenen, der sein Schicksal annimmt, aber auch Widerstand leistet, auf seine passive, vertrackte Art”. F. WANDER, *Das gute Leben oder Von der Fröhlichkeit im Schrecken*, Göttingen, Wallstein, 2006², p. 47 (tr. it. parziale in A. ROVERI, *L’ebreo Fred Wander, straniero in patria*, Milano, Franco Angeli, 2009). Nonostante la condizione di sopravvissuto alla Shoah che gli permise di condurre una vita “privilegiata” nell’ex Repubblica democratica tedesca, egli ha pagato la sua condizione di outsider con l’esclusione da ogni canone letterario, con la conseguente penalizzazione nella divulgazione della sua opera che rimane oggi circoscritta e nota solo a pochi specialisti. Solo nel 2007 Einaudi ha pubblicato la traduzione italiana del suo primo romanzo, *Il settimo pozzo*, scritto ed edito a Berlino est quasi quarant’anni prima (1970) e celebrato da Christa Wolf.

²⁰ “Wo bist du hier eigentlich? Ich dachte, am besten wäre es, den Koffer wieder zu nehmen und wegzutragen – aber wohin?”. Ilka SCHEIDGEN, *Fünfuhrsgespräche. Zu Gast (u. a.) bei Herta Müller*, Kaufmann Verlag, Lahr 2008, p. 63. Cfr. anche il breve scritto *Da noi in Germania*; in esso Müller si confronta con la dissimulata superiorità con cui i tedeschi di Germania accolgono qualunque migrante, anche se parlante la stessa lingua. In H. MÜLLER, *Il fiore rosso e il bastone*, Rovereto, Keller, 2012, pp. 109-120.

²¹ F. WANDER, *Das gute Leben*, cit., p. 268 [traduzione mia].

²² Nel *Settimo pozzo* il tema della “casa” è un’allegoria di come nasce una storia. Anche in Kafka sono frequenti le immagini della “casa”, non solo nel *Disperso* e nel *Castello* – anche nelle varianti di alberghi e locande – ma in particolare in *Confessioni e immagini*.

²³ F. WANDER, *Hôtel Baalbek*, Torino, Einaudi, 2011.

²⁴ Cfr. l’articolo di Vasile Earnu apparso su “L’Indice”, marzo 2013, p. 13, in cui lo scrittore romeno distingue tra intellettuali di corte e intellettuali in esilio.

Dall'istinto alla consapevolezza. Metamorfosi di una ribellione globale.

Natsume, Orwell e Nganang

GIUSY CUTRÌ

Tous nos malheurs proviennent de ce que
les hommes ne savent pas ce qu'ils sont,
et ne s'accordent pas sur ce qu'ils veulent être.
D.M. Templemore, *Plus ou moins bêtes*¹

Che cos'è l'uomo? Dov'è l'uomo? Dall'origine del mondo fino ai giorni nostri, questa è una domanda che da sempre suscita riflessioni. Nella filosofia, la religione, la letteratura, la politica, la medicina, l'uomo è sempre stato al centro di un universo senza fine, come volontà particolare inserita in un tutto sociale. Un'indagine estenuante che senza alcun dubbio ci ha portato lontano, ma la ricerca di una verità che ci appartiene non è ancora terminata. Alcuni tasselli nascosti non ci permettono di completarne il mosaico.

È forse lo specchio che ogni mattina poniamo di fronte a noi a ricordarci la nostra esistenza? Chi siamo senza la possibilità di confronto? Esiste un 'io' senza un 'noi'? Nel nostro quotidiano dove ritroviamo il riflesso rassicurante del mattino? Nell'altro da noi. Chi siamo senza l'altro? Semplicemente non siamo (*confero, ergo sum*). È il mondo esterno la matrice del nostro essere che dà vita alla nostra esistenza.

Nella tradizione letteraria molti scrittori hanno messo una maschera al fine di osservare con occhi altri il mondo, per togliersi i panni di 'individuo' e indossare quelli della moltitudine. Autori dunque che hanno delegato lo specchio della società al genere animale. La storia dell'uomo è in effetti da sempre legata a quella della bestia, dalle espressioni grafiche che contraddistinguevano i primitivi all'interno delle loro caverne, passando dalle divinità politeiste degli antichi abitanti del mondo alla religione monoteista presente nell'Antico Testamento, dalle fiabe greche a quelle moderne, dai trattati giusnaturalistici del Seicento e Settecento ai romanzi della letteratura mondiale degli ultimi secoli. Tutto ciò che riguarda il genere umano, insomma, sembra essere permeato dal dualismo 'uomo-animale'.

Pensando alla teoria darwiniana dell'evoluzione, l'animale-scimmia che per selezione naturale, consequenziale all'adattamento ambientale e alla lotta per la sopravvivenza, si evolve in animale-uomo. C'è quindi un qualcosa nel nostro tracciato genetico che a loro ci riconduce.

L'animale diventa pertanto voce narrante, portavoce dell'essere attraverso l'osservazione e la partecipazione a un mondo nel quale uomo e animale sono protagonisti allo stesso modo.

1. Natsume Sōseki² e *Io sono un gatto*³

Attraverso i manga della serie *Ai tempi di Bocchan* di Jiro Taniguchi e Natsuo Sekikawa possiamo tracciare le linee della vita di Natsume Sōseki. Nel nono volume⁴ lo ritroviamo tra sogno e realtà, in quel “terribile 24 agosto”⁵ in cui oltrepassò il “limite misterioso” e fu intrappolato dalla morte per ben trenta minuti. Disteso sul suo *tatami*, e guidato inconsciamente da un gatto, inizia per lui questo breve viaggio, ma ricco di incontri importanti che, come lampi di luce, ripercorrono la sua esistenza. Quella di uno scrittore che dopo aver visitato e vissuto il mondo occidentale, in particolare quello anglosassone, apprendendone i ‘segreti’, decide di far ritorno in patria per contribuire ad accrescerne la maestosità. Questo è il destino comune di molti intellettuali giapponesi, che hanno avuto la possibilità di respirare un'aria più liberale rispetto a quella della loro nazione. Ma proprio coloro che hanno irrorato le arterie della propria Terra con nuova linfa vitale, si sono con il tempo discostati dalla nuova apertura a un mondo che a loro non è mai appartenuto, rimpiangendo gli aspetti del passato.

Questo è il Giappone di oggi – così si esprime il Maestro – Ci sono scarpe di cuoio e sandali di paglia. Zoccoli di legno e ciabatte. Persone senza alcun legame tra di loro mischiano le impronte sul terreno. Innestiamo piante occidentali sull'albero del Giappone e ci affrettiamo vanamente.⁶

Nel suo testo⁷ Natsume Sōseki sembra raccogliere l'eredità di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann⁸ dando, anch'egli, voce ad un gatto che “non [era] certo una bellezza”, un gatto “del tutto ordinario” e animale al quale il padrone, Kushami, non darà mai un nome. È attraverso i suoi occhi che l'autore ci accompagna in una lenta descrizione del passaggio dalle tenebre alla luce, l'era Meiji (1868-1912), conosciuta come il periodo illuminato.

Il felino, dal pelo “misto di giallo e di grigio chiaro, come quello dei gatti persiani, con macchie che ricordano il nero della lacca”,⁹ diventa testimone e osservatore del quotidiano vivere della famiglia che lo accoglie e, in particolar modo, del suo padrone, professore di letteratura inglese, compositore di *haiku*,¹⁰ di poesie in stile moderno, di “prosa inglese infarcita di errori”.¹¹ Grazie a personaggi quasi caricaturali che entrano a far parte della vita di Kushami, l'autore dipinge una società in trasformazione, un Giappone di inizio secolo che esce da una politica d'isolamento per dare inizio alla modernizzazione,¹² illustrando tematiche spesso all'ordine del giorno, tematiche di oggi, ancora attuali a un secolo di distanza.

Ne è un esempio la discussione sulla morte e il suicidio:

[...] quando si è capito che l'essere umano non poteva evitare la morte, è sorto un secondo problema. [...] Visto che bisogna morire, in che modo conviene farlo? [...] morire è terribile, ma anche l'impossibilità di morire lo è. [...] ciò che li [i depressi] angoschia è sapere quale sia il modo migliore di morire. La maggior parte delle persone ha scarsa saggezza, si lascia andare al corso naturale delle cose, finché la società le uccide. Però ci sono degli originali che non sopportano di venir uccisi lentamente dalla malvagità del mondo. [...] Quindi in avvenire il tasso di suicidi tenderà ad aumentare, e coloro che si suicidano lasceranno questo mondo in maniera assolutamente originale. [...] Ma fra un migliaio d'anni non v'è dubbio che tutti si suicideranno. Fra alcune migliaia d'anni togliersi spontaneamente la vita verrà considerato l'unico modo di morire, non se ne conosceranno altri.¹³

Ecco l'uomo che non riconosce più se stesso accanto agli altri, si ritrova perduto in una molteplicità priva d'interazione, un baratro si apre e l'accoglie, lui, personalità mascherata che nasconde l'autenticità dell'essere vivo.

2. George Orwell e *Animal Farm*

Ciclo chiuso di un individualismo che non dà spazio al dialogo è sicuramente la riflessione sull'uomo al centro del testo *Animal Farm* di George Orwell, allegoria dell'Unione Sovietica durante il regime staliniano. Fin dalle prime pagine un vento di ribellione e libertà aleggia grazie agli ideali di Major, verro saggio che incarna la fede marxista e leninista. Ma la morte lo coglierà troppo presto e saranno i suoi compagni ad avviare la realizzazione del sogno rivoluzionario. Gli animali soggiogati dal lavoro dei campi, scacciano il signor Jones, il padrone, e si impossessano della sua

fattoria. Si riuniscono in una nuova società per nulla discordante da quella dell'uomo, si interrogano sulla realtà della loro esistenza, determinata dall'obbedienza a un tiranno, convenendo che non seguisse l'ordine della natura, ma fosse soltanto un costrutto subdolo dell'essenza umana "Man is the only real enemy we have".¹⁴ E subito si evidenziano i primi paradossi, si avverte un'atmosfera utopica che investe i personaggi del racconto e che si traduce nel saluto alla bandiera con l'inno:

Beasts of England, beasts of Ireland,
Beasts of every land and clime,
Hearken to my joyful tidings
Of the golden future time¹⁵

I continui tentativi di allontanare l'egoismo umano non hanno compimento se non nel loro aspetto teorico. La realtà si rivela infatti essere tutt'altro. Il tempo non dà loro ragione, tutto sembra immutabile e ancorato alla sua staticità, come un cerchio senza fine che non ammette intrusione. Guidati dal motto: "Four legs good, two legs bad",¹⁶ gli animali della fattoria cadono nella trappola demagogica escogitata dai due maiali, Napoleon e Snowball,¹⁷ i due nuovi padroni assoluti a cui tutti gli altri hanno elargito la loro libertà e uguaglianza, in poche parole la loro stessa vita. Ben presto l'animale si umanizza sempre più, l'*avere* predomina sull'*essere* e il crudele Napoleon riesce ad allontanare il suo pari, riversando su di sé ogni aspetto decisionale. La cieca e a tratti incomprensibile obbedienza è frutto di articolati discorsi da parte del Potere, che inculca verità prive di reali fondamenti, manipolando ingenuità, ignoranza e disinformazione. I sette comandamenti scritti sul granaio, inizialmente introdotti, vengono di volta in volta falsati e riformulati davanti alle nuove esigenze della classe dirigente e, inutile dirlo, a discapito del popolo. Niente di nuovo insomma quando si constaterà la loro scomparsa per vederne nascere uno solo ed unico: "All animals are equal but some animals are more equal than others".¹⁸

Una realtà del tutto attuale.

All'Animalismo¹⁹ si sostituirà un regime totalitario e Napoleon spalancherà le porte del proprio regno agli umani tanto odiati e fino a quel momento ripudiati, con un unico intento, l'obiettivo di espandere la propria economia trasformandola da locale a globale.

3. Patrice Nganang²⁰ e *Temps de Chien*²¹

Il cane osservatore in *Temps de Chien* di Patrice Nganang un nome lo ha, Mboudjak, che significa “mano che cerca”, concetto che tende a sottolineare la “main infaillible, [le] bras visionnaire du chemin, omniscient du danger à venir”²² del suo padrone Massa Yo. Ancora una volta gli occhi di un animale posano lo sguardo sull’umanità, sull’essere uomo e diventano protagonisti di questa “chronique animale”.

Où est l’homme? Une et une seule question. Posant systématiquement ma question, tous les jours je vois les hommes vaquer à leurs occupations, je vois Massa Yo se taire, et Soumi courir se cacher loin de moi. Oui, tous les jours, j’observe les hommes, je les observe, je les observe et je les observe encore. Je regarde, j’écoute, je tapote, je hume, je croque, je rehume, je goûte, je guette, je prends, bref, je thèse, j’antithèse, je synthèse, je prothèse leur quotidien, bref encore: j’ouvre mes sens sur leurs cours et leurs rues, et j’appelle leur univers dans mon esprit. Je regarde et j’aimerais bien comprendre comment ils font. Comment ils font quoi? Comment ils font pour être comme ils sont. Vous riez? Eh bien, riez alors. Oui, riez! Quant à moi, je sais que pour survivre aux hommes, il faut savoir de quoi ils sont capables.²³

Mboudjak vede quotidianamente scorrere la vita nel bar del suo padrone e nelle vie serpeggianti dei bassi quartieri²⁴ della capitale camerunese Yaoundé. Descrive con amarezza i vizi, le angosce, ciò che deve essere taciuto o solo sussurrato per timore di un governo che opprime, che non lascia via di scampo alla libertà. Denuncia la corruzione così apertamente visibile nei gesti di ogni giorno e rende il lettore partecipe della *rumeur*, il vociare che si spande tra le vie tortuose, che si leva per ricadere ancora sull’uomo, un uomo solo in mezzo ai tanti che ogni giorno combatte per la vita e per una dignità tanto agognata. Nel testo si ‘annusa’ un silenzio assordante, parole taciute, pensate e non dette, discorsi politicizzati, sussurrati e dissimulati dalla musica che si leva alta tra la gente. Soltanto tra le ultime pagine tuona l’eco della voce del popolo che vuole finalmente esprimersi. Gli anni ’90 si contraddistinguono infatti per le rivendicazioni democratiche,²⁵ *les années de braise*, la volontà del cambiamento contro un potere che opprime e che annulla l’essere l’uomo.

Citando le parole di Bauman, “La globalizzazione divide tanto quanto unisce; divide mentre unisce, e le cause della divisione sono le stesse che, dall’altro lato, promuovono l’uniformità del globo”.²⁶ Un cane che si morde la coda. Abbiamo costantemente rapporti con l’altro da noi, con il

diverso, con ciò che rappresenta il limite per noi ed è proprio questo incontro, con l'*altérité*, che ci unisce con il dialogo, il confronto, che ci divide con l'individualismo.

4. Politica globalizzante

I tre testi sono la conseguenza dei cambiamenti epocali che si respirano nel ventesimo secolo: passando attraverso l'industrializzazione, le due guerre mondiali, le colonizzazioni, il riscatto dei diritti civili, si è arrivati a una disumanizzazione dell'uomo, ma all'esaltazione del suo pensiero critico.

Il potere politico fa da sfondo ai tre romanzi; se nell'opera di Sōseki siamo di fronte alla trasformazione del Sol Levante, con il passaggio dallo shogunato di carattere feudale a un periodo illuminato con a capo l'imperatore, in Orwell siamo all'interno di un regime totalitario da cui non sembra esserci via d'uscita, sia che il potere risieda nelle mani dell'uomo che direttamente in quelle degli animali. In Nganang ritroviamo una dittatura decennale²⁷, subdola, che annienta il paese e "rêve [...] la fabrication systématique de citoyens dociles. Il se révèle que son paradis véritable c'est la constitution d'une République d'écervelés".²⁸ In tutti e tre gli autori il riferimento all'occidente è molto forte anche se in alcuni casi sotteso come pensiero. L'occidente è considerato culla di concetti liberali e di uguaglianza, un modello da utilizzare come spinta per accrescere la potenza di una nazione, o meglio, la grandezza di un'élite a discapito, spesso, di un intero popolo a cui spettano le briciole di un vento di speranza a cui non tutti possono accedere. Solitamente, ciò che al popolo rimane, sono gli aspetti anestetizzanti che fan loro dimenticare la miseria della condizione in cui riversano. Sembra a tutti gli effetti che il tentativo di apertura dei confini occidentali culturali, economici e politici, la globalizzazione appunto, possa avvenire soltanto con l'accettazione del nuovo disegno da parte delle volontà singole al nuovo disegno. Ma come un elastico troppo teso che tende a ritornare nella posizione iniziale di riposo, così avviene anche per il fenomeno globalizzante. L'uomo, infatti, ritorna al suo punto di partenza, al suo archetipo, e cioè alla bestialità, quando ricade nella propria soggettività. Uomo e animale in fondo sono due facce di una stessa medaglia, l'una non può oscurare l'altra, entrambe coesistono all'interno dello stesso progetto. Occorre l'accettazione di questa compresenza, istin-

to e consapevolezza, bestialità e ragione, per poter strutturare un futuro costruttivo per le nostre esistenze.

5. Spirito globalizzante

I tre autori, nonostante abbiano culture di provenienza differenti l'una dall'altra, in quanto essi stessi rappresentano la voce di tre continenti, fanno trasparire dai loro romanzi le diverse proprietà dell'alcool, in particolar modo della birra. Uno spirito che si fa spazio dentro di noi, che prende possesso del corpo e della mente per condurci lontano tenendoci tuttavia ancorati alla nostra individualità. Diventa una pozione anestetizzante che genera ebbrezza e felicità. Gli effetti provocano snaturamenti della persona, intrappolano l'uomo in un mondo chiuso, dove la logica offuscata crea nuove verità, ammutolisce un popolo e lo allontana dagli altari di una politica arrogante. “C'est donc ainsi que j'appris à reconnaître, même de loin, les mille causes embouteillées de l'ivresse du monde”,²⁹ afferma Mboudjak, dopo aver provato sulla sua pelle le vertigini dell'ubriachezza, ma soprattutto dopo aver studiato i clienti del bar del suo padrone.

Tutt'altra sorte tocca al gatto senza nome, che trova la morte dopo aver bevuto due bicchieri di quella “bevanda nauseabonda”.³⁰ Un desiderio di rivolta lo assale “mi viene voglia di cantare. Di mettermi a ballare e saltare. Di dire al mio padrone, a Meitei e a Dokusen che possono andare a mangiare sterco. Vorrei graffiare il vecchio Kaneda. Mordere il naso di sua moglie. Fare mille altre cose”³¹ ma l'euforia e lo stordimento prevalgono e infine si lascia andare al destino per trovare la pace dei sensi.

Le classi al potere di Orwell, invece, si umanizzano sempre più scoprendo le virtù inebrianti dell'alcool, i campi verranno coltivati a orzo per la produzione di birra locale e di conseguenza il quinto comandamento “No animal shall drink alcohol”³² verrà tacitamente sostituito con “No animal shall drink alcohol *to excess*”.³³

6. Speranze in un futuro?

Possiamo tentare di rintracciare, attraverso le riflessioni a conclusione dei testi dei tre autori, una risposta alla natura dell'esistenza umana inse-

rita nel contesto globalizzante. Sōseki accompagna il gatto senza nome verso il sonno eterno, solo ancorato al suo individualismo, alla tradizione che lascia spazio alla modernità, senza possibilità di salvezza. Una lotta disperata contro la morte ma, infine, un sentimento di rassegnazione si fa avanti in quanto:

[...] cercare di lasciare un posto nel quale si è rinchiusi è impossibile. E sforzarsi di fare una cosa impossibile è una sofferenza. È un'idiozia. È da stupidi perseguire il dolore e infliggersi da soli una tortura. Ora basta, vada come vuole. Sono stufo di lottare... Lascio andare zampe anteriori e posteriori, testa e coda dove gli impulsi naturali li portano, senza più fare resistenza.³⁴

Istinto e consapevolezza si uniscono in un senso di resa, di infausta accettazione. Questa latente impotenza naturale ci porta ad annaspare nell'oceano della globalizzazione creata da singoli individui, carichi di ansie nel perseguire un successo tanto agognato come un miraggio. Ma è proprio questo il punto, il miraggio in quanto tale resta un'illusione, non è realizzabile per l'uomo che non si sente ancora parte di un progetto più ampio, l'io e l'altro da me'.

Nel concitato festino finale Orwell ci presenta un quadretto piuttosto attuale. Allo stesso tavolo, sedevano porci e uomini che, disquisendo su come gli uni avessero "your lower animals to contend with" e gli altri le loro "lower classes",³⁵ divengono un tutt'uno e "the creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again: but already it was impossible to say which was which".³⁶ Maschere che si scambiano, ruoli che s'inscenano, animali e uomini che non si differenziano più attorno all'opulento banchetto della vita. E nella consapevolezza mista a rassegnazione nel vederli insieme per accrescere la loro gloria e sete di potere, un'osservazione giunge spontanea: anche coloro che hanno convissuto con le pene dettate dall'iniquità di un padrone, avendo la possibilità di riscattarsi, corrono il rischio, per l'innato contrappasso dantesco, di devolvere la propria anima a un irrefrenabile desiderio di dominio sempre maggiore, alla sopraffazione dell'altro da noi alienandolo. Non c'è speranza dunque, finché il fine ultimo dell'uomo sarà detenere nelle proprie mani il potere, non curante di ciò che può significare per l'altro. È questo il paradosso della globalizzazione che, per elevarsi a idillio, non tiene cura dei singoli partecipanti, il substrato, la causa prima dalla quale ha origine il tutto.

Non sembra dello stesso avviso disfattista Nganang, il quale descrive nelle ultime pagine del suo romanzo il tentativo di riappropriarsi, da parte dell'uomo, della sua essenza più pura.

Je voyais soudain repoinde dans la rue devant moi, renaître dans la rumeur famélique, dans la rumeur coléreuse de ce mortifié Madagascar: l'homme. [...] voilà l'homme qui se remettait à marcher. Je m'arrachais à ma réclusion; je marchais avec lui: devant lui. Unis nous étions, l'homme et moi, dans la précipitation saccadée du langage nôtre: dans nos aboiements.³⁷

Toccherà a Mboudjak trovarsi a capo di questo *Quarto Stato*, lui che aveva predetto: “c'est moi et moi seul qui m'efforcerai à résoudre l'énigme de l'humanité”.³⁸ Straziante è stato il motivo scatenante della presa di coscienza, la morte sparata in faccia ad un bambino per mano del potere, la fine dell'innocenza. Ecco che ha compimento la ribellione, ecco che il Camerun ha ben chiara la sua meta, animato dalla speranza che apre gli occhi, che nasce da un attento ascolto delle esigenze particolari che allo stesso tempo sono le stesse di tutti gli uomini. Quando l'uomo riuscirà a vedersi negli altri, accanto all'altro, capirà la sua vera natura, quell'*altérité* che ci rende unici, e solo allora si potrà parlare di un'“integrazione creativa” che ci libererà dalle catene dell'individualismo e del capitalismo. Ecco dunque la vera globalizzazione, il perseguimento di un fine comune a tutta l'umanità dove non c'è differenza alcuna tra la dignità di Uno e quella di Tutti.

Vento ribelle
Carico di speranza
Globalizzaci

Note

- ¹ Il libro di Vercors, *Les animaux dénaturés*, comincia con questa citazione.
- ² Autore giapponese (1867-1916), considerato uno dei più autorevoli scrittori del paese.
- ³ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, trad. it. di A. Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2006. Titolo originale dell'opera: *Wagahai wa Neko de Aru*, 1905.
- ⁴ J. TANIGUCHI, N. SEKIKAWA, *Ai tempi di Bocchan. Gli ultimi giorni di Sōseki*, vol. IX, Bologna, Coconino Press, 2005.
- ⁵ *Ibid.*, p. 111. Riferito al 24 agosto 1910 (anno 43 dell'era Meiji). Gli fu diagnosticata un'ulcera gastrica e proprio quel giorno ebbe una grave emorragia.
- ⁶ J. TANIGUCHI, N. SEKIKAWA, *Ai tempi di Bocchan*, vol. X, 2006, cit., p. 53.
- ⁷ *Io sono un gatto*, nel 1905 appare inizialmente sotto forma di feuilleton.
- ⁸ *Die Lebensansichten des Katers Murr* [1820]. Opera incompiuta il cui protagonista Murr, un gatto poeta, racconta la sua vita attraverso avventure in cui emergono feroci critiche rivolte alla società del tempo. L'autobiografia dell'animale s'intreccia con quella del suo padrone, il musicista Johannes Kreisler, alter ego di Hoffmann.
- ⁹ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, cit., p. 11.
- ¹⁰ Forma poetica minimalista, composta da tre versi di 5, 7 e 5 sillabe, il cui obiettivo è riportare il linguaggio alla sua natura più pura. Questa composizione deriva dal più antico *tanka* (suddiviso in cinque versi di 31 sillabe, 5/7/5-7/7).
- ¹¹ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, cit., p. 10.
- ¹² Questo è proprio il periodo nel quale Edo diventa Tokyo.
- ¹³ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, cit., pp. 443-444.
- ¹⁴ G. ORWELL, *Animal Farm* [1945], London, Penguin Books, 1987, p. 4.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 7.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 22.
- ¹⁷ Ben diverse tra loro le figure di Napoleon e Snowball. Rispettivamente l'uno otteneva consenso con l'inganno, l'altro parlava di innovazioni in campo agricolo che avrebbero giovato a tutta la comunità della fattoria. Mentre il primo incarna la figura di Stalin, si rappresenta nel secondo quella di Trotsky.
- ¹⁸ G. ORWELL, *Animal Farm*, cit., p. 90.
- ¹⁹ Ideale sul quale si baserà il progetto rivoluzionario preconizzato da Major.
- ²⁰ Autore camerunese, attualmente considerato una delle voci più impegnate e ispirate del panorama letterario africano. I suoi due ultimi romanzi: *Mont Plaisant*, Paris, Philippe Rey, 2011 (per il quale ha ottenuto la "Mention spéciale du Jury", al Prix des cinq continents de la Francophonie 2011) e *La Saison des prunes*, Paris, Philippe Rey, 2013.
- ²¹ P. NGANANG, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2001. Per quest'opera l'autore riceve il Prix Marguerite Yourcenar (2001) e il Grand Prix de l'Afrique Noire (2003).
- ²² *Ibid.*, p. 16.
- ²³ *Ibid.*, p. 43.
- ²⁴ "Les sous-quartiers", in particolare di Madagascar, Mbankolo e Mokolo.
- ²⁵ Prima del 1990 esisteva un solo partito politico, un solo giornale, un solo canale televisivo.
- ²⁶ Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Bari, Ed. Laterza, 2001, p. 4.

- ²⁷ Paul Barthélémy Biya'a bi Myondo, alias Paul Biya, è Presidente della Repubblica del Camerun dal 6 novembre 1982.
- ²⁸ P. NGANANG, *Contre Biya. Procès d'un Tyran*, Münster, Ed. Assemblage, 2011, p. 33.
- ²⁹ P. NGANANG, *Temps de chien*, cit., p. 51.
- ³⁰ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, cit., p. 464.
- ³¹ *Ibid.*, p. 465.
- ³² G. ORWELL, *Animal Farm*, cit., p. 15.
- ³³ *ibid.*, p. 73.
- ³⁴ S. NATSUME, *Io sono un gatto*, cit., p. 466.
- ³⁵ G. ORWELL, *Animal Farm*, cit., p. 92.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 95.
- ³⁷ P. NGANANG, *Temps de chien*, cit., p. 366.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 48.

Sauver Babel: le Web au service des langues en danger

PATRICIA KOTTELAT

Aujourd'hui, la situation est réellement dramatique, et quelques chiffres clés permettent de prendre la mesure de l'urgence: 500 langues sont parlées par moins de 100 locuteurs; 96% des langues ne sont parlées que par 4% de la population mondiale; plus de 90% des contenus d'Internet sont rédigés en seulement 12 langues; d'après l'Unesco, une langue meurt en moyenne tous les quinze jours; selon les scientifiques, 50 à 90% des langues existantes (6000) pourraient ainsi mourir au cours de ce siècle.

Fondation Sorosoro, *Pour que vivent les langues du monde*.¹

1. Introduction

Cette étude, qui ne vise pas à l'exhaustivité, entend donner un aperçu de la représentativité de la problématique des langues en danger sur le Web. En effet, *mort des langues*, *langues en danger (LED)*, *langues menacées*, *sauvetage des langues*, *sauvegarde des langues* sont les mots-clés qui ont présidé à une recherche thématique sur la Toile francophone permettant de dresser un état des lieux sur la visibilité de ce phénomène qui fédère désormais une communauté protéiforme dans le monde du cyberspace. Mais pourquoi le Web? Constitue-t-il réellement un instrument de conscientisation et d'action? Nous voudrions soutenir l'hypothèse que les propriétés intrinsèques du Web en tant qu'instrument d'accès plurimodal aux informations et, à plus forte raison, du Web 2.0, caractérisé par l'interactivité et le partage des savoirs entre utilisateurs, constituent une ligne de partage dans la prise de conscience collective, la médiatisation et la mobilisation autour de cette problématique.

2. Le rôle de l'Unesco

La prise de conscience du problème des langues en danger ne naît pas

avec le Web. Dès le début des années 90, l'Unesco rassemble un groupe d'experts regroupés autour du linguiste Stephen Wurm dont le travail débouche sur la publication en 1996 de *l'Atlas des langues en danger dans le monde* présentant 600 langues en danger. Cette publication est suivie d'une deuxième version en 2001 (800 langues), puis d'une troisième en 2010 (2.500 langues) et enfin de la version digitale et interactive en ligne en 2011,² reflétant "la prolifération de la recherche et de l'intérêt dans le domaine des langues en danger depuis 1996", et représentant depuis sa création "un des principaux outils de sensibilisation et de recommandation, ainsi qu'un mécanisme facilement accessible pour suivre l'évolution de la diversité linguistique".³ En 2003, l'Unesco réunit un groupe international de linguistes afin de développer un cadre méthodologique permettant de déterminer la vitalité d'une langue, l'objectif étant "de contribuer au développement de politiques, à l'identification de besoins et à la mise en œuvre de mesures appropriées de sauvegarde",⁴ donnant ainsi une intensification ultérieure à son engagement. Au début des années 2000 avec l'avènement du Web 2.0, l'Unesco potentialise son action de sensibilisation sur son site (section "Culture", onglet "Langues en danger"), d'une part à travers l'interactivité de l'*Atlas* mais également grâce aux ressources en ligne finalisées à l'illustration et à la diffusion de la problématique: une sitographie avec des liens, une bibliographie, une vidéo de sensibilisation ("Les langues, ça compte!"), des ressources audiovisuelles comprenant des vidéos de locuteurs de langues en danger (par exemple le cucupa du Mexique), des rubriques ("Vitalité des langues", "Biodiversité et diversité linguistique", "Diversité linguistique dans les textes normatifs de l'Unesco"). Dans la section des FAQ (Foire aux questions), la question "Que fait l'Unesco pour empêcher que les langues ne soient menacées ou disparaissent?" propose la réponse suivante:

L'Unesco agit sur de nombreux fronts pour sauvegarder les langues en péril et empêcher leur disparition:

- dans le domaine de l'éducation, l'Unesco soutient les politiques qui promeuvent le plurilinguisme et, en particulier, l'alphabétisation en langue maternelle;
- dans le domaine de la culture, l'Unesco rassemble des informations sur les langues menacées et autochtones, élabore des outils et des méthodes standardisés, renforce les capacités des gouvernements et de la société civile (institutions académiques et communautés de locuteurs);
- dans le domaine de la communication et de l'information, l'Unesco encourage l'utilisation des langues locales dans les médias et favorise le plurilinguisme dans le cyberspace;
- dans le domaine de la science, l'Unesco prend part à des programmes destinés à renforcer le rôle des langues locales dans la transmission du savoir local et autochtone.

Ainsi, la problématique des langues en danger se trouve corrélée à d'autres, à savoir la défense d'un plurilinguisme équitable, la conscientisation et l'engagement de la communauté scientifique et de la société civile des locuteurs, la représentativité des langues sur le Web, problématiques elles-mêmes incluses dans celle plus globale de la diversité culturelle et linguistique, objectif prioritaire de l'Unesco. En effet, son action normative constante se développe à travers des déclarations et conventions telles que la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* (2001), la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (2003), la *Recommandation sur la promotion et l'usage du multilinguisme et l'accès universel au cyberspace* (2003) et enfin la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* (2005), tous textes normatifs où les langues, et en particulier les langues en danger, occupent une position privilégiée. Ces textes installent donc une légitimation de cette problématique ainsi que son officialisation. Enfin, l'Unesco apporte son cautionnement et son soutien à l'action de la communauté scientifique des linguistes engagés dans la même perspective de sauvegarde.

3. La communauté scientifique des linguistes

Pour l'Unesco, l'accès universel au cyberspace constitue un enjeu fondamental pour l'avenir de l'humanité puisqu'il représente le garant de la diversité culturelle et linguistique, de l'expression plurielle des langues, de l'accès démocratique aux savoirs et aux informations, du maintien de l'identité des peuples, de la sauvegarde des langues en danger, ainsi que l'exprime la Directrice générale Irina Bokova:

L'importance de la diversité culturelle et linguistique trouve un écho dans la *Recommandation sur la promotion et l'usage du multilinguisme et l'accès universel au cyberspace*, adoptée par la Conférence générale de l'Unesco en 2003. Cette Recommandation appelle à l'adoption de mesures urgentes et concrètes pour promouvoir la diversité linguistique, en développant un internet multilingue qui assure la préservation des langues, notamment celles en voie d'extinction.

Dès le début de son engagement, L'Unesco fait appel à des linguistes eux-mêmes rattachés à des institutions, laboratoires et organismes de recherche constituant une réserve mondiale d'experts dont l'action de sauvegarde a désormais acquis la visibilité sur le Web, et parmi lesquels se distinguent cinq réseaux de chercheurs, constitués non seulement de linguistes mais également d'informaticiens, d'ethnologues et d'anthropolo-

gues. Le premier d'entre eux, placé directement sous l'égide de l'Unesco, est le réseau Initiative B@bel⁵ dont la mission est celle de développer "une stratégie à trois volets incluant des actions dans les domaines des politiques, de la sensibilisation et de la mise en œuvre de projets pilotes novateurs", et dont l'un des multiples projets est un guide pour la collecte linguistique par des non linguistes:

Ce projet cherche à donner aux communautés intéressées parlant les langues menacées les moyens de préserver leur patrimoine linguistique en mettant à leur disposition les méthodologies appropriées pour le documenter. Cela permettra d'enrayer la disparition des langues, d'approfondir l'étude de ces langues et de soutenir ultérieurement l'élaboration et la diffusion de matériels pédagogiques et de contenus autochtones sous forme imprimée et sous forme numérique.

Egalement sous l'égide de l'Unesco, le second réseau nommé *Maaya*, *réseau mondial pour la diversité linguistique*,⁶ a l'objectif principal de servir "de plate-forme d'échanges et de partage à l'ère de la société des savoirs partagés, où les technologies offrent un formidable potentiel pour les langues, mais représentent également un risque, puisqu'à présent seule une petite minorité des 6000 langues parlées dans le monde est disponible dans le cyberspace". L'ouvrage *Net.langues, réussir le plurilinguisme dans le cyberspace*,⁷ coordonné par les chercheurs de Maaya, dresse un état des lieux exhaustif de la présence des langues sur le Web, soulevant des problématiques de nature technique (claviers non disponibles pour certaines langues), socioéconomique (la limitation de l'accès au cyberspace dû à la fracture numérique, à l'instar de la fracture sociale), politique (démocratisation de l'accès au Web), linguistique (hégémonie de l'anglais *lingua franca*), etc. Le sociolinguiste M. Gibson y rappelle les potentialités du Web dans le travail de préservation des langues en danger:

La récolte et l'enregistrement de matériaux illustrant l'actuelle diversité peuvent aider la communauté à maintenir ses savoirs traditionnels, et l'usage de sa langue, ne serait-ce qu'à titre patrimonial, et contribuer ainsi à résoudre des conflits ou questions identitaires. La présence d'internet rend la tâche de collecte de ressources moins ardue, et permet également d'accéder plus facilement à cette documentation – non seulement pour la communauté concernée, si toutefois elle dispose d'une connexion, mais aussi pour toute personne ou groupe intéressés.⁸

C'est précisément cette possibilité d'accès aux ressources qui caractérise deux autres réseaux de chercheurs spécialisés dans la collecte de fonds sonores et de documentation audiovisuelle. La fondation *Sorosoro*⁹-*Pour que vivent les langues du monde*, présente son projet d'*Encyclopédie numérique*

des langues consistant en une collecte de données audiovisuelles au moyen de tournages réalisés par des linguistes de terrain, collecte numérisée puis stockée en collaboration avec l'INA (Institut National Audiovisuel), dont quelques échantillons sont consultables sur Sorosoro TV directement sur le site (vidéos classées par langue, par thématiques, ainsi que conférences et interviews de linguistes de terrain)¹⁰ ou sur Youtube.¹¹ Le site propose en outre une série d'onglets destinés à l'illustration du problème ("Quelques repères sur les langues en danger", "Pourquoi sauver les langues?"), ainsi qu'une initiation à la linguistique ("La linguistique pour les débutants"). De par sa didacticité, il se situe délibérément dans une perspective de vulgarisation et de sensibilisation auprès du grand public. De façon tout à fait différente, puisque destiné à un public de linguistes, le site du laboratoire de recherche LACITO (Langues et Civilisations à Tradition Orale, UMR7107 du CNRS – Université Sorbonne Nouvelle) présente la *Collection Pangloss*, un fond sonore de langues rares, donnant accès à une archive de 1460 enregistrements en 70 langues, avec transcriptions synchronisées.¹² Toujours dans le domaine de la recherche universitaire, le laboratoire DDL Dynamique Du Langage (UMR 5596 du CNRS – Université Lumière Lyon 2) s'occupe exclusivement des langues en danger, institutionnalisant l'acronyme LED qui désormais pénètre dans la circulation des discours. La discipline linguistique des LED fait en outre l'objet d'une formation universitaire spécifique (préparation à la linguistique de terrain, actions de revitalisation sur le terrain, production de ressources documentaires et matériaux didactiques) dans le cadre d'un Master de Sciences du Langage. Parmi les responsables du laboratoire, la linguiste Colette Grinevald (expert Unesco et membre du comité scientifique Sorosoro), se distingue par une activité de recherche intense ainsi qu'une action de sensibilisation à la problématique des LED. Côté recherche, on lui doit la parution d'un numéro spécial de la revue "Faits de Langue" intitulé *Linguistique de terrain sur langues en danger: locuteurs et linguistes*, en collaboration avec J. Costa et préfacé par C. Hagège.¹³ Côté sensibilisation auprès du grand public, C. Grinevald mène une activité de vulgarisation à travers la médiatisation de la problématique: en effet, on repère sur le Web, lors de la recherche thématique, de nombreuses interventions auprès des médias, ainsi qu'une vidéo de conférence à l'Unesco.¹⁴

Cette visibilité de la problématique est emblématique du phénomène de médiatisation autour de la discipline linguistique, potentialisée par les caractéristiques pluri sémiotiques du Web (vidéos, ressources audiovisuelles, sonothèques, émissions radiophoniques et télévisées, etc.). En effet, elle concerne également d'autres linguistes engagés dans le même combat. Ain-

si, on trouve une interview de Claude Hagège à propos de son ouvrage *Halte à la mort des langues*,¹⁵ ainsi que différentes émissions radiophoniques et télévisées concernant la parution récente du livre du linguiste australien Nicolas Evans, *Ces mots qui meurent. Les langues menacées et ce qu'elles ont à nous dire*¹⁶ qui bénéficie d'un large écho médiatique. De façon plus générale, c'est un véritable processus de vulgarisation scientifique qui se développe autour de la problématique des LED, parfois enserrée, de nouveau, dans celle de la diversité linguistique et de la défense du plurilinguisme.¹⁷

Il nous semble par ailleurs intéressant de souligner un aspect purement linguistique lié à ce phénomène de médiatisation. L'unanimité de la communauté scientifique,¹⁸ ainsi que l'Unesco,¹⁹ s'appuie sur l'argument suivant pour justifier son combat contre la mort des langues: *une langue qui meurt c'est une vision du monde qui disparaît*. D'un point de vue épistémologique, tous se rattachent de fait et de façon non explicitée (et non consciente?) à une conception de la langue que sous-tend l'hypothèse dite de Sapir-Worf, à savoir que "toute langue, représentation symbolique de la réalité sensible, contient une vision propre du monde qui organise et conditionne la pensée et en est, de fait, inséparable"²⁰ et que "non seulement les langues découpent et informent notre vision de la réalité, elles organisent encore des univers sensoriels différenciés qui contribuent à façonner l'identité individuelle et collective".²¹ Il nous semble tout à fait étonnant que cette théorie linguistique, située dans la lignée des travaux de Van Humboldt (19^{ème} siècle) et remontant à un siècle, alors controversée et depuis relativisée, circule désormais implicitement sur le Web et constitue un argument de revitalisation pour la problématique des langues et, plus globalement, pour la défense du plurilinguisme et de la diversité linguistique du monde.

4. Web 2.0: vers une *rehabélisation* du monde?

Parallèlement (ou conséquemment?) à cette importante médiatisation, la société civile se mobilise aussi. L'abondante circulation des discours médiatiques sur le Web côtoie en effet ce qu'a rendu possible l'avènement du Web 2.0, à savoir la modalité et la participation interactives des utilisateurs au débat.

4.1. *Blogosphère, réseaux sociaux et médias citoyens*

De nombreux aspects sont soulevés et commentés par les internautes, faisant écho aux recherches du réseau Maaya publiées dans l'ouvrage *Net-*

langues, réussir le plurilinguisme dans le cyberspace: la fracture numérique, les problèmes techniques, la vitalité des langues mineures non traduites, l'accès universel au cyberspace. En effet, grâce au Web 2.0, la problématique du plurilinguisme et des LED s'enrichit d'un corollaire, et non des moindres, celui de la démocratisation de l'expression plurilingue sur Internet. Un exemple de réseau social militant en faveur de la visibilité des langues et pour un Web linguistiquement équitable est celui de la fondation internationale Global voices:

Global Voices existe en 30 langues grâce aux traducteurs bénévoles de la communauté Lingua des traducteurs de Global Voices. Global Voices a également créé un site observatoire de la liberté d'expression, Global Voices Advocacy, pour venir en aide aux internautes vivant dans des lieux où leur voix est censurée. Nous avons enfin une structure de formation aux nouveaux médias, Rising Voices, pour que des personnes ou groupes marginalisés ou parlant des langues peu représentées sur le Net puissent utiliser les médias personnels en ligne pour se faire entendre, avec un focus sur le monde en développement.²²

Dans un article consacré aux LED, "Garder vivantes les langues menacées de disparition grâce à l'Internet", Global Voices fait le point sur les solutions pour l'accès à l'information pour tous. Outre le problème primordial de la fracture numérique, expression néologique calquée sur la *fracture sociale*, signifiant l'inégalité devant l'accès au cyberspace, l'obstacle majeur à un usage démocratique du Web pour les locuteurs de langues minorées est celui des claviers QWERTY ou AZERTY standards dont les caractères ne sont pas adaptés à tous les alphabets: des réseaux tels que ANLOC (African Network for Localization)²³ ou accentuate.us²⁴ proposent, par exemple, des logiciels d'adaptation. Dans le domaine de la blogosphère, de nombreux blogs militent en faveur des LED et assument parfois un rôle de veille sur les médias et les publications scientifiques traitant du même argument.²⁵ "Le courriel, le clavardage, les forums, les listes de discussion restent un lieu de refuge pour les langues minoritaires": ce constat issu d'une recherche du réseau Maaya, reflète la réalité paradoxale des langues minorées ou en danger.²⁶ Alors que la circulation des langues est un phénomène avéré sur le Web 2.0 (via blogosphère, médias ou réseaux sociaux tels que Facebook ou Twitter), ou encore de façon orale via Skype (en plein essor, eu égard aux flux migratoires des diasporas),²⁷ la représentativité des langues est encore extrêmement inégale dans le cyberspace puisque 90% des langues du monde ne sont pas présentes sur Internet.²⁸

4.2. *Le géant Google*

Dans cette communauté protéiforme au service des langues, mêlant institutions, scientifiques et société civile, un acteur inattendu fait son apparition en juin 2012: Google s'engage dans la sauvegarde des langues en danger à travers la création d'une plateforme interactive (qui n'est pas sans rappeler l'Atlas des langues en danger dans le monde de l'Unesco) largement médiatisée depuis sa création à l'aide d'un vidéoclip.²⁹ La page d'accueil du site Google indique "3175 fenêtres ouvertes sur le monde. Un effort collaboratif en ligne pour protéger la diversité linguistique au niveau mondial", et propose un atlas interactif, un espace collaboratif et quelques vidéos de locuteurs de LED. Cette initiative suscite un écho médiatique sur le Web,³⁰ écho mitigé puisque des soupçons affluent quant au désintéressement total de l'action de la part du colossal empire financier,³¹ accusations dont se défend Google qui déclare "qu'il entendait céder la gestion du site dans quelques mois à un laboratoire universitaire, l'Institut pour la technologie et l'information sur les langues de l'Université du Michigan de l'est, et au Conseil culturel des peuples premiers" et précise que "ce projet bénéficiait d'un financement de son bras philanthropique, Google.org, et qu'il invitait d'autres organisations à se joindre à cet effort".³²

Quelles que soient les intentions de Google, philanthropiques ou financières, force est de constater que l'arrivée d'un *partenaire* privé dans la communauté des défenseurs des LED provoque un phénomène médiatique dont les bénéfices vont à la sensibilisation et à la conscientisation du grand public des internautes.

Il est certes difficile de pouvoir mesurer la portée de toutes ces actions conjuguées (institutionnelles, civiles, privées, médiatiques et même artistiques³³), il est néanmoins envisageable que la multiplication des acteurs et des actions trouve dans le Web 2.0 une potentialisation qui va dans le sens d'une *rehabilitation* du monde, expression employée par le linguiste M. Oustinoff à propos du fait que Wikipédia est à ce jour la plus grande encyclopédie plurilingue du monde disponible en 280 langues différentes.³⁴

5. En guise de conclusion: des enjeux pour le 21^{ème} siècle

La problématique des LED corrélée à celle du plurilinguisme se situe au cœur des enjeux du 21^{ème} siècle. D'abord, un enjeu environnemental: "La disparition des langues est à regarder comme un grave dommage subi par ce qui a été appelé le «génome linguistique» de l'espèce humaine, ou

patrimoine des gènes linguistiques que représente l'ensemble des langues vivantes et mortes depuis l'origine des temps. N'y a-t-il rien qu'il soit possible de faire pour réagir contre ce dommage? Les langues qui sont encore vivantes sont-elles moins dignes d'être protégées que les espèces animales ou végétales?"

Ce cri d'alarme que poussait Hagège en 2000³⁵ contenait déjà en germe ce que souligne désormais l'unanimité de la communauté scientifique des linguistes, soit le rapport étroit existant entre la biodiversité et la diversité linguistique, et la disparition des langues consécutive à celle des biosphères.³⁶

Ensuite, un enjeu démocratique: en effet, la fracture numérique constitue un obstacle majeur à la démocratisation d'un accès équitable aux savoirs et à l'information, voire à la démocratie tout court.³⁷

Enjeu économique encore: face à l'émergence des BRIC (Brésil, Russie, Inde, Chine, Afrique du Sud), le monolinguisme constitue une limitation notoire entraînant un besoin toujours plus impérieux du plurilinguisme, d'où l'ouverture d'un marché mondial de la traduction, orienté aussi vers les langues rares.³⁸

Enjeu géopolitique et linguistique enfin: le problème des LED contient en filigrane celui du monolinguisme diffus sur le Web, constitué par l'anglo-américain, ou *globish* ou *broken English* (*anglais hésitant*) ou encore *anglais d'aéroport*, véritable *lingua franca* et symbole d'une certaine forme d'impérialisme culturel au détriment de la diversité linguistique. Or l'anglais, selon de récentes études,³⁹ tendrait à perdre sa position hégémonique précisément face à la poussée des BRIC, ce qui induit de nouveaux besoins linguistiques allant tous vers la nécessité d'un essor de la traduction plurilingue.

Et le Web alors? Outre les ressources offertes par ce canal pluri sémiotique, ses potentialités remarquables de moyen de sensibilisation, de conscientisation et d'action en faveur des langues, il contribue déjà à remplir au moins trois des quatre conditions nécessaires pour la sauvegarde des langues qui sont, selon Hagège,⁴⁰ l'officialisation, l'implication des locuteurs, l'action des linguistes et enfin la scolarisation. Ainsi que nous l'avons vu dans ce bref aperçu, l'officialisation, l'implication des locuteurs et l'action des linguistes sont désormais en phase d'intensification et trouvent sur le Web pleine visibilité et diffusion mondiale.

Pour clore, nous voudrions mentionner quelques métaphores récurrentes rencontrées durant cette recherche, emblématiques, à notre sens, du rôle du Web dans la problématique des langues en danger: *Internet bourreau et sauveur des langues*, *Web planche de salut des langues*, *Internet délie les langues en danger*, *Web bouée de sauvetage des langues en danger*.

Notes

- ¹ www.sorosoro.org.
- ² <http://www.unesco.org/culture/languages-atlas>.
- ³ *L'Atlas des langues en danger dans le monde*, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, avec le soutien du Gouvernement de Norvège, 1^{ère} édition 1996, 2^{ème} édition 2001, 3^{ème} édition 2010.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ www.unesco.org/webworld/babel.
- ⁶ www.maaya.org.
- ⁷ L. VANNINI, H. LE CROSNIER (éds.), *Net.lang. Réussir le cyberspace multilingue*, Réseau Maaya, C&F éditions, 2012 (version papier, p. 484), version pdf consultable en ligne: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/netlang_FR_pdfedition.pdf.
- ⁸ M. GIBSON, *Préserver l'héritage des langues éteintes ou en danger*, in L. VANNINI, H. LE CROSNIER (éds.), *Net.lang. Réussir le cyberspace multilingue*, cit., p. 79. A signaler également dans le même ouvrage l'article de T. DE GRAFF, *Intérêt des archives orales pour les langues menacées*, cit., p. 291.
- ⁹ www.sorosoro.org: fondation semi-privée (Fondation Chirac et Orange) et semi-institutionnelle (DGLFLF-Ministère de la Culture).
- ¹⁰ Par exemple, vidéos en langue kalaallisut (Groenland), en langue akélé (Gabon), en langue tamasheq (Sahel), en langue xârâcùù (Nouvelle Calédonie).
- ¹¹ <http://www.youtube.com/sorosorotv>.
- ¹² Par exemple, corpus des langues d'Afrique: ihanzu, langi, mankon, mbugwe, nyilamba, ouldémè, mahorais.
- ¹³ C. GRINEVALD, J. COSTA, *Linguistique de terrain sur langues en danger*, in "Faits de Langue", n. 35-36, 2011. Il n'est pas possible de consulter le numéro en ligne, toutefois les abstracts des différents articles sont repérables à l'adresse suivante: http://fdl.univ-lemans.fr/fr/l.ste-des-numeros/n35-36/n35_36_resumes.html.
- ¹⁴ Par exemple: <http://www.rue89.com/2007/09/20/une-langue-seteint-tous-les-quinze-jours> (interview), <http://vimeo.com/4025211> (vidéo conférence), http://www.ddl.ish-lyon.cnrs.fr/AALLED/Telechargeable/La_disparition_des_langues_article.pdf, http://www.dglflf.culture.gouv.fr/publications/Cahier_Observatoire/cahiers3.pdf (articles).
- ¹⁵ C. HAGEGE, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000; <http://sauv.free.fr/archives/express021100.htm> (interview Hagège).
- ¹⁶ <http://www.rfi.fr/emission/20121007-1-nicholas-evans-ces-mots-meurent-langues-menacees-elles-ont-nous-dire> (RFI); <http://www.franceculture.fr/emission-tire-ta-langue-des-langues-qui-meurent-2012-11-04> (France Culture); <http://www.france24.com/fr/20130119-intelligence-economique-disparition-des-langues-les%20degats-de-la-concurrence-irlande-gaelique> (France 24).
- ¹⁷ On trouve de nombreuses émissions radiophoniques concernant les LED et le pluri-linguisme sur les sites de RFI et de France Culture, ainsi que des vidéos sur Youtube, par exemple: <http://www.franceculture.fr/oeuvre-atlas-des-langues-du-monde-une-pluralite-fragile-de-roland-breton.html>; <http://www.franceculture.fr/emission-peuples-et-langues-minoritaires-approche-globale-2008-03-02.html>; http://www.rfi.fr/actufr/articles/057/article_30762.asp; <http://www.franceculture.fr/emission-place-de-la-toile>

les-langues-de-l-internet-2012-03-03; <http://www.franceculture.fr/emission-cultures-monde-dire-presque-la-meme-chose-traduire-dans-le-monde-24-traduction-et-mondialisation>; <http://www.franceculture.fr/emission-culturesmonde-dire-presque-la-meme-chose-traduire-dans-le-monde-44-internet-est-il-l-avenir>; <http://www.youtube.com/watch?v=XkkUObmQn1M>.

- ¹⁸ “Une langue est bien plus qu’un instrument de communication, c’est aussi le vecteur d’une façon de penser, d’une culture, le dépositaire de l’histoire d’un peuple, d’une mythologie, d’une cosmogonie, d’une musique. Ce ne sont pas seulement des mots que l’on perd avec une langue, mais un regard sur le monde.” (Site Sorosoro); “Ce qui disparaît avec les langues ce sont des pans de l’histoire du monde et des manifestations encore peu ou pas connues de la diversité du génie humain. Les gens n’ont pas idée de ce que peuvent raconter les langues, des possibles visions du monde et des connaissances acquises au fil des siècles”. (C. Grinevald).
- ¹⁹ “Chaque langue reflète une vision du monde unique avec ses systèmes de valeurs, sa philosophie et ses caractéristiques culturelles propres. L’extinction d’une langue a pour résultat la perte irrémédiable du savoir culturel unique qu’elle a représenté pendant des siècles, notamment de connaissances historiques, spirituelles et environnementales qui peuvent être indispensables à la survie non seulement de ses locuteurs, mais aussi d’innombrables autres personnes. Pour les communautés de locuteurs, les langues sont les créations et les vecteurs de la tradition. Elles étaient l’identité culturelle et sont une composante essentielle du patrimoine du groupe.” (Site Unesco).
- ²⁰ J. DUBOIS, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002, p. 415.
- ²¹ M.-A. PAVEAU, G.-E. SARFATI, *Les grandes théories de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 232.
- ²² <http://fr.globalvoicesonline.org/about/>.
- ²³ <http://www.africanlocalisation.net/>.
- ²⁴ <http://accentuate.us/languages.html>.
- ²⁵ Par exemple: <http://taban.canalblog.com/archives/2012/11/22/25640550.html> (*blog dédié aux cultures et aux langues minorées*): *L’engagement des linguistes pour les langues en danger, une lecture de: Cahiers de l’Observatoire des pratiques linguistiques*, n. 3, “Langues de France, langues en danger: aménagement et rôle des linguistes”.
- ²⁶ D. PRADO, *Présence des langues dans le monde réel et le cyberspace*, in *Net.lang*, cit., p. 35.
- ²⁷ D. PRADO, *Le cyberspace: chance et défi pour les langues*, consultable en ligne: http://www.langue-francaise.org/Bruxelles/info_lettre_27_prado.pdf.
- ²⁸ Source Unesco-Initiative B@bel: www.unesco.org/webworld/babel.
- ²⁹ <http://www.endangeredlanguages.com/?hl=fr>.
- ³⁰ Par exemple: <http://www.thibaultpiron.com/google-maintient-en-vie-les-langues-en-danger-9778>.
- ³¹ <http://www.pcinpact.com/news/71867-google-langues-danger-donnees.htm>: “Google protège les langues en danger (et un peu ses intérêts aussi): En parcourant le site, on comprend rapidement les intérêts de Google derrière cette opération. De la carte de sélection des langues aux vidéos, la plupart des services proposés reposent sur des produits Google: des vidéos YouTube, des fichiers hébergés sur Google Docs, des ebooks disponibles sur Google Livres...”.
- ³² <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2012/06/21/97001-20120621FILWWW00540-google-projet-pour-les-langues-en-danger.php>.

- ³³ Signalons sur le Web l'existence d'une initiative musicale innovatrice à savoir un *Ethn'opera des langues en danger*: <http://babeleyes.free.fr/fr/show.html>.
- ³⁴ M. OUSTINOFF, *Les langues sur Internet: de l'hégémonie de l'anglais au règne de la traduction*, *Dossier Histoire de l'Internet, l'Internet dans l'histoire*, in "Le Temps des Médias", n. 18, 2012/1.
- ³⁵ C. HAGÈGE, *Halte à la mort des langues*, cit., p. 216.
- ³⁶ Cf. Unesco: "Sur les 900 écorégions que le WWF a recensées à travers le monde, 238 sont d'une extrême importance pour le maintien de la viabilité écologique de notre planète. De nombreux groupes ethnolinguistiques vivent dans ces écorégions. Ce sont des peuples qui ont accumulé de riches connaissances sur le plan écologique au cours de la longue histoire de leur vie dans ce milieu. Il convient de faire le parallèle entre les efforts employés pour la conservation de la biodiversité et ceux de la diversité linguistique. Les chercheurs étudient non seulement cette analogie, mais aussi les liens entre la biodiversité et la diversité linguistique et culturelle de la planète, ainsi que les causes et les conséquences de la perte de diversité à tous les niveaux." (<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001836/183699F.pdf>). Cf. C. GRINEVALD, J. COSTA, *Linguistique de terrain sur langues en danger*, in "Faits de Langue", n. 35-36, 2011, cit., p. 23: "L'évolution de ce discours doit également beaucoup à l'émergence d'une réflexion écologique issue de contacts avec la biologie, et de cette manière naquit un parallèle encore largement diffusé entre diversité biologique et diversité linguistique. Ce parallèle est amplement utilisé par certains linguistes pour sensibiliser le public à la question de la disparition d'une partie des langues du monde, espérant ainsi opérer un transfert d'une sympathie générale du grand public pour les questions de disparition de la diversité biologique vers un phénomène similaire affectant les langues".
- ³⁷ On pense notamment à l'impact décisif des réseaux sociaux dans la diffusion d'informations et la mobilisation, par exemple lors des printemps arabes, et à l'impossibilité d'accéder au Web dans les régimes totalitaires.
- ³⁸ Par exemple, la société de traduction plurilingue Edit qui propose des services multilingues accompagnés d'une adaptation de type interculturel à la réalité des pays concernés.
- ³⁹ Cf. M. OUSTINOFF, *L'anglais ne sera pas la lingua franca de l'Internet*, in *Net.langues*, cit., p. 55: "Signe des temps: c'est au sein du monde anglophone lui-même que les critiques se font aujourd'hui les plus argumentées et les plus radicales, à commencer par la British Academy dans un rapport récent [British Academy 2009] et le non moins sérieux Department of Energy aux Etats-Unis, qui a lancé en juin 2010 la plateforme multilingue WorldWideScience.org en partant de la constatation que la science – en particulier les sciences dites «dures» – ne se fait plus par le seul truchement de l'anglais. L'évolution des langues présentes sur internet est à cet égard éclairante: l'anglais est aujourd'hui descendu bien en dessous du seuil symbolique des 50%, et même de celui des 30% du volume total".
- ⁴⁰ C. HAGÈGE, *Halte à la mort des langues*, cit., p. 228.

Dentro e fuori la Rete:

*Rimediazioni, tematizzazioni e realtà virtuali in L'omino rosso
di Doina Ruști*

ROBERTO MERLO

I dwell in Possibility-
A fairer House than Prose -
More numerous of Windows -
Superior - for Doors -
Emily Dickinson

1. Introduzione

È indubbio che l'evoluzione tecnologica del secondo Novecento e in particolare lo stato di "continua proliferazione tecnologica"¹ degli ultimi vent'anni circa abbiano innescato nella nostra società cambiamenti di portata difficilmente sottovalutabile. Pur ricusando un angusto determinismo tecnologico, è innegabile che – almeno da M. McLuhan in poi – non sia più possibile considerare gli artefatti tecnologici come entità neutrali nella comunicazione e nel sociale: quand'anche non esercitino direttamente un impatto, essi generano effetti indiretti, producendo 'perturbazioni' alle quali l'individuo reagisce modificando in modo imprevedibile se stesso e le proprie abitudini cognitive.² La diffusione incrementale dell'intervento di artefatti tecnologici nelle pratiche di vita ordinarie ha esiti profondi sul nostro modo di fare e di conoscere nel mondo e, in definitiva, sul nostro essere. Le tecnologie elettroniche estendono non solo il nostro sistema nervoso, dotandolo di 'protesi' (*extension*),³ ma anche e soprattutto la nostra psicologia, producendo effetti sull'intera nostra 'cornice mentale' (*brainframe*).⁴ In una concezione olistica dell'ecosistema umano contemporaneo, il compatto mente-corpo dell'individuo si colloca nell'ambito di un'ecosfera integrata uomo-natura che include una tecnosfera artificiale compenetrata e ampiamente coestensiva con la biosfera naturale e in relazione dialettica con la noosfera culturale.⁵

Se definiamo come dominio di esistenza di un individuo "quello spazio cognitivo e relazionale in cui un individuo, mantenendo la propria organizzazione, interagisce con l'ambiente e vi si adatta, specificando il proprio

agire e, conseguentemente, il proprio conoscere”,⁶ è un dato di fatto che la nostra contemporaneità si segnala per l’emergere di “domini di esistenza tecnologicamente costruiti”⁷ radicalmente diversi da quelli di fino a poco più di mezzo secolo fa. Da un lato, l’innovazione tecnologica autocatalitica (ovvero che si alimenta di se stessa in maniera continua ed esponenziale) induce nell’individuo e nella società contemporanei uno stato di “assuefazione” tecnologica,⁸ per cui ogni innovazione diventa in breve abitudine, entrando rapidamente in un regime di “neutralità significativa”.⁹ Dall’altro, nel passaggio dal *personal* al *pervasive computing*,¹⁰ la progressiva miniaturizzazione e integrazione nell’ambiente delle tecnologie di rete quotidiane accresce ulteriormente l’ubiqua invisibilità degli apparati di computazione, che si sottraggono così viepiù all’attenzione cosciente l’individuo, è sempre più ‘immerso’ o ‘incorporato’ (*embedded*) nella tecnosfera a cui è assuefatto e sempre meno avveduto di esserlo.

La crescente consapevolezza di tale ambigua intimità tra uomo e macchina ha innescato un mutamento di paradigma simbolico tale per cui alla metafora dell’‘innesto’ materiale si è venuta sostituendo quella dell’‘ibridazione’ cognitiva: la metafora del cyborg ‘chirurgico’ (immaginato negli anni Sessanta e reso celebre dall’uso che ne ha fatto Donna Haraway¹¹), in cui la rigida separazione tra uomo e macchina è ricomposta tramite l’innesto di parti sintetiche su componenti organiche, ha lasciato il posto a quelle del cyborg “without surgery” elaborata da Andy Clark¹² o del *simbionte* biotecnologico maturata da Giuseppe Longo,¹³ che concettualizzano una nuova consapevolezza del fatto che media e tecnologie sono ormai intimamente e inscindibilmente incorporate nelle traiettorie conoscitive ed esperienziali soggettive.

Effetti notevoli su tali traiettorie, individuali e sociali, promette di avere l’ambiente tecnologico delineato dal “global media boom” degli ultimi anni, generato dai seguenti fenomeni: il numero degli utenti connessi alla Rete è aumentato vertiginosamente (oggi nel mondo superano i 2 miliardi, circa il 30% della popolazione mondiale), così come la velocità della connessione; la convergenza in Rete di formati e piattaforme un tempo indipendenti si è accelerato e intensificato; il Web 2.0 ha accentuato fortemente le due caratteristiche fondamentali che hanno orientato lo sviluppo di Internet fin dalle sue origini: dotare gli utenti di un’elevata capacità di controllo o autorità e consentire loro di stabilire relazioni e partecipare a comunità.¹⁴ La crescente personalizzazione dei contenuti e la massiccia e capillare diffusione della presenza della Rete hanno innescato una ridefinizione delle pratiche e delle strutture economiche, sociali e culturali a ogni livello e su scala globale, che ha acceso grandi speranze ma anche suscitato notevoli perplessità.

Come tutto il resto, anche la letteratura – che è solo piccola parte della

posta in gioco – si è ritrovata travolta dalla “piena tecnologica della Rete” e negli ultimi anni si sono sollevate da più parti voci preoccupate della possibilità che non riesca a guadagnare la riva ma finisca per dissolversi tra i flutti elettronici degli insidiosi mari mediatici di Internet.

2. Letteratura e Rete I

Per affrontare l’articolata questione della collocazione della letteratura nell’attuale tecnosfera, governata dalla presenza pervasiva e multiforme dalle tecnologie in Rete, e quindi per discutere alcune delle già percepibili evoluzioni cui essa sta andando incontro in questo contesto, può essere utile ricordare, sulla scorta dell’approccio mediologico e comunicazionale oggi dominante, che:

- (a) ciò che chiamiamo ‘letteratura’ è in fondo un ‘messaggio’ comunicato e che la Rete è basicamente un “mezzo di comunicazione; e che:
- (b) in quanto tali, si collocano in un complesso e storicamente stratificato sistema di altri mezzi e messaggi, con i quali possono entrare in relazione di ‘concorrenza’ e di ‘convergenza’.

2.1. *Messaggio*

R. Jakobson ha incorporato la nozione di ‘letteratura’ nella sua teoria della comunicazione linguistica individuandovi una funzione ‘poetica’ incentrata sul messaggio che valorizza il piano del significante.¹⁵ In questo contesto, la letteratura rientra in quella tipologia di messaggi particolarmente curati dal punto di vista della loro formalizzazione. A distinguere il messaggio letterario da generi prossimi nella cui comunicazione la funzione poetica gioca un ruolo decisivo (ad esempio gli slogan pubblicitari) interviene la differenza specifica della ‘letterarietà’ (*literaturnost*), che Jakobson stesso indicava quale oggetto della scienza della letteratura.¹⁶ In definitiva, la nozione di ‘letteratura’ ha senso solo nel momento in cui si definiscono criteri di ‘letterarietà’ in base al quale distinguere tra messaggi variamente formalizzati sotto il profilo ‘poetico’ ciò che rientra nella campo della ‘letteratura’ e ciò che ne resta fuori. Posto che la definizione di tali criteri dipende da fattori tanto numerosi e variabili sia in sincronia che in diacronia,¹⁷ ci limiteremo qui a impiegare il termine ‘letteratura’ in riferimento a quella famiglia di pratiche discorsive che risponde a tali criteri, ovvero a quei messaggi che varie categorie di destinatari recepiscono come ‘letterari’, senza entrare nel merito nella definizione della loro ‘letterarietà’.¹⁸

2.2. Mezzo

Come indica il nome stesso – contrazione del sintagma inglese *interconnected networks* ‘reti interconnesse’ – Internet è una ‘rete di reti’ informatiche di varia natura e varie dimensioni (pubbliche, private, istituzionali, commerciali, locali, nazionali e internazionali) collegate tra loro tramite un’ampia gamma di mezzi tecnologici (via cavo, wireless, elettronici, ottici) e dispositivi (fissi e mobili) a formare un sistema globale costituito da centinaia di milioni di computer i quali, nonostante le differenti architetture hardware e software, comunicano tra loro attraverso un ‘linguaggio comune’, ovvero una suite di protocolli di rete condivisa (comunemente nota come TCP/IP, dal nome dei due principali protocolli in essa definiti, il *Transmission Control Protocol* e l’*Internet Protocol*).

In teoria solo una delle varie reti di computer esistenti, Internet, la Rete per eccellenza, supporta una vasta serie di servizi e risorse informative, come i documenti ipertestuali intercollegati del World Wide Web accessibili tramite un web browser o navigatore e la posta elettronica o e-mail. Estesa a livello mondiale e ad accesso prevalentemente pubblico e libero (nonostante le notevoli eccezioni prodotte dal controllo di regimi autoritari, ad es. quello cinese, nord coreano o cubano), Internet è in sostanza una rete di telecomunicazione, nella fattispecie una rete di comunicazione dati, ovvero un medium o ‘mezzo’ tramite il quale viene comunicata informazione.

2.3. Concorrenza

Il passaggio dalla ‘Galassia Gutenberg’ alla ‘Galassia Internet’ ha portato profondi cambiamenti (e crisi) nei media della parola scritta di cui la letteratura è parte integrante, sull’onda della concorrenza tra media vecchi (analogici) e nuovi (digitali) e tra parola scritta e altre forme di comunicazione/intrattenimento (in particolare audio-video), oggi alla portata di tutti quanto e a minor prezzo di un libro. Tale concorrenza si configura dunque come un duplice antagonismo:

- (a) a livello di ‘media’, tra quelli che possiamo indicare rispettivamente come *Print Media* (con le sue tipografie, case editrici, librerie ecc.) ed *Electronic Media* (con il suo Web, i blog, i forum, il print on demand ecc.),¹⁹ ciascuno con il proprio caratteristico circuito economico, sociale e culturale di produzione, distribuzione e fruizione;
- (b) a livello di ‘messaggi’, contenuti e processi di fruizione, tra la staticità inerente di *Words and Pictures* e il dinamismo prevalente di *Sound and Images*,²⁰ ovvero tra la ‘lettura’ della parola scritta e l’‘ascolto’ di

musica, la ‘visione’ di filmati e la ‘partecipazione’ del gioco elettronico, ecc.

L’ormai conclamata “crisi della letteratura” quindi non deriva tanto da un crollo del bisogno di fiction (la necessità psicologica di evasione è anzi in aumento, come in tutti i periodi di crisi), cui la il messaggio letterario continua per altro a risponde secondo modalità specifiche, quanto piuttosto da una recessione dell’industria della parola stampata (giornali, riviste e libri) di fronte alla concorrenza della parola scritta in formato elettronico e soprattutto dell’audio-visuale (musica, film, radio, televisione, cinema e videogames), oggi sempre più convergenti in Rete.

2.4. *Convergenza*

Oggigiorno, infatti, la maggioranza dei ‘vecchi’ mezzi di comunicazione di massa si stanno rimodellando o ridefinendo profondamente in relazione alla Rete, che tiene tutto insieme all’insegna della conversione online dei media tradizionali e della loro ‘convergenza’ in Internet, che si configura sempre più come uno spazio in cui sono creati, distribuiti e presentati prodotti di varia natura, come musica, show televisivi, stazioni radio, giornali, riviste, libri e film.²¹ In altre parole, i contenuti veicolati dai media tradizionali si stanno sempre più ‘trasferendo’ in Rete, che si configura quindi come un medium di media, un immenso ‘contenitore’ (e mercato) online di ‘prodotti’ mediali: ad esempio, in Internet è oggi normale non più solo leggere il testo di una pagina web ma anche ascoltare la radio o guardare la televisione in streaming o leggere un e-book online, così come chiacchierare con un amico attraverso una programma di videochiamate o in una chatroom dedicata oppure prendere parte insieme a milioni di sconosciuti a un MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*, gioco di ruolo online multigiocatore di massa).

Non solo il telefono, la radio, il cinema o la televisione si stanno rimodellando o ridefinendo profondamente in relazione all’Internet, creando nuovi servizi come il VoIP (*Voice over Internet Protocol*) e l’IPTV (*Internet Protocol Television*), ma anche l’editoria della carta stampata, sollecitata dalla pratica del blogging, dei forum, dei web feed e dei social network si modella sempre più intorno alla tecnologia del Web e al suo ambiente culturale, sociale e soprattutto economico.²² In tale contesto, parallelamente alla nascita di una letteratura ‘nativa digitale’, si assiste infatti all’‘immigrazione’ della letteratura ‘nativa analogica’ nel mondo della Rete attraverso la digitalizzazione in formato elettronico.²³ In particolare il mercato del libro è rimasto fino a pochissimo tempo fa saldamente ancorato al proprio statuto di ‘immi-

grante', impiegando il mercato elettronico come punto di vendita di un prodotto perlopiù ancora cartaceo, ma si sta sempre più aprendo alle possibilità offerte dell'e-book.²⁴

3. Letteratura e Rete II

I 'netizens' ideali del Web 2.0 hanno un domanda di interattività assai più alta di quella dei visitatori della tradizionale repubblica delle lettere, ponendosi sempre più come 'prosumers', non più e non solo consumatore/destinatari passivi ma anche e nello stesso tempo destinatari/produttori attivi del prodotto/messaggio letterario. D'altra parte, l'esistenza stessa di supporti alternativi all'abituale formato analogico cartaceo determina un allargamento dell'orizzonte di possibili configurazioni di questo messaggio e impone attività di progettazione e produzione totalmente differenti rispetto al passato. Sottoposto a tante e tanto forti sollecitazioni o 'perturbazioni', è inevitabile che l'intero sistema di produzione, diffusione e fruizione della parola scritta stia cambiando. Per circoscrivere delle possibili aree di tale in definitiva imprevedibile cambiamento ricorrerò in quanto segue ai plastici concetti di 'linkteratura' (*linkterature*) e di 'internetferenze' (*internetferences*) formulati da J.Á. García Landa.

3.1. Letteratura e Linkteratura

Non solo l'aspetto del libro, ma anche l'idea stessa di letteratura – “the discursive niche which allows novels to be written”²⁵ – è in corso di ridefinizione in virtù degli effetti della globalizzazione mediata e guidata dalla Rete. Nel quadro della contemporanea convergenza mediatica, l'entrata nella 'Gallassia Internet' della letteratura non implica infatti la semplice conversione (che pure è in atto) della parola stampata in parola digitale, sia essa nativa o digitalizzata, bensì una trasformazione profonda dell'identità stessa di ciò che chiamiamo 'letteratura', nella sua forma quanto nei suoi contenuti, in relazione ai mutamenti indotti nelle pratiche di vita ordinarie dalla simbiosi con le nuove tecnologie.

Nonostante i timori di molti, è poco probabilmente che negli emergenti domini di esistenza tecnologicamente costruiti la 'letteratura' scompaia del tutto, mentre è molto verosimile che si affermi accanto ad essa una 'linkteratura' adatta(ta) alla tecnosfera definita e plasmata dalla Rete e dalle sue tecnologie. La letteratura tradizionalmente intesa continuerà a esistere accanto alla *linkteratura*, come la stampa coesiste accanto al Web, e a occupare

una sua specifica ‘nicchia ecologica’, la cui collocazione nella tecnosfera prossima futura potrebbe però essere molto diversa da quella ‘tradizionale’. L’impatto che le tecnologie convergenti nella Rete producono sulla letteratura è infatti molteplice e stratificato: da un lato, oggi coesistono almeno due regimi complessi di produzione e distribuzione del testo (stampa e Web) che si intersecano e compenetrano dando origine a fenomeni contraddittori e paralleli; dall’altro, l’immersione nella tecnosfera induce cambiamenti tanto nell’oggetto-letteratura quanto nei soggetti che lo producono e che lo recepiscono, così come nei modi e nei metodi con essi si avvicinano ad esso, agendo simultaneamente su ogni anello della catena.²⁶

3.2. *Internetferenze*

La reazioni indotte dalle sollecitazioni a cui l’impero telematico della Rete sottopone tutti gli operatori dell’attività letteraria (autore, editore, lettore, critico e così via) si intersecano e interferiscono con quelle generate dalle in parte analoghe e in parte diverse sollecitazioni provenienti dal regno della carta stampata, di cui tali operatori sono ancora e contemporaneamente vassalli. L’ubiqua sudditanza della letteratura ad almeno due regimi paralleli di produzione e distribuzione del testo, Internet e carta stampata, produce ‘internetferenze’,²⁷ peculiari effetti di ridondanza e imprevisti contatti tra livelli.

D’altra parte, tornando al fatto che la letteratura è essenzialmente un ‘messaggio’ e la Rete è basicamente un possibile ‘mezzo’ attraverso quale tale messaggio viene comunicato, è d’obbligo – anche qui, dopo McLuhan²⁸ – porsi la questione non del *se* ma del *come* e *quanto* il mezzo influenzi il messaggio. Il maestro canadese e, sulla scorta delle sue intuizioni numerosi teorici della comunicazione dopo di lui hanno sottolineato l’inestricabile connessione tra mezzo e messaggio, mettendo in luce l’importanza costitutiva del primo nella configurazione del secondo, e hanno attirato l’attenzione sul fatto che ‘il medium è il messaggio’, ovvero che esso innesca effetti nella società non solo e non tanto in modo vincolato attraverso il contenuto che comunica ma anche e soprattutto in modo autonomo attraverso le sue stesse caratteristiche di medium. In questo senso, indagare come il medium Internet influenzi il messaggio letteratura significa non solo e non tanto, in senso stretto, esaminare i cambiamenti innescati in esso dalla ‘natività’ o dall’‘immigrazione’ digitale ovvero dalla convergenza ‘in’ Rete (per una puntuale analisi in tal senso, delle evoluzioni della testualità letteraria indotte dall’affermazione del digitale, v. il contributo di Bianca Gai in questo stesso volume), ma anche e soprattutto, in senso lato, illustrare come l’immersione nella tecnosfera di Internet possa modellare anche la letteratura che resta ‘fuori’ dalla Rete.

Ciò che vorrei fare qui è illustrare un caso di ‘internetferenza’ tra letteratura e Rete attraverso lo studio di caso di un romanzo romeno contemporaneo nativamente prodotto al di fuori dell’ambiente virtuale della Rete ma gioco-forza integrato nel dominio di esistenza da essa tecnologicamente costruito. Il mio intento è mostrare a quali “modalità di inclusione” siano riconducibili le strategie estetiche e narrative attraverso le quali il romanzo in questione assimila l’esistenza della tecnosfera digitale dell’individuo contemporaneo e come si configuri il rapporto tra codici e pratiche testuali ‘analogici’ e ‘digitali’ esaminando alcune delle emergenze tematiche e delle mutazioni strutturali attraverso le quali un esemplare concreto di narrativa ‘tradizionale’ gestisce il rapporto con le realtà sociali e tecnologiche dei media convergenti nel Web 2.0 e con il concetto di ‘virtuale’ comunemente connesso al cyberspazio. In conclusione, illustrerò come le principali emergenze tematiche di Internet nel romanzo siano riconducibili ad alcuni macroarchetipi culturali specifici che metaforizzano le principali funzioni della Rete.

4. *L’omino rosso*

L’esempio che ho scelto è il romanzo *L’omino rosso* di Doina Ruști,²⁹ pubblicato nel 2004 e tradotto in italiano nel 2011, che per la complessità e la peculiarità delle strategie testuali e narrative messe in atto ben si presta a essere analizzato in tal senso. Si tratta del romanzo di debutto della Ruști, una delle voci più originali della generazione di prosatori affermatasi in Romania negli ultimi quindici anni, ed esibisce già tutte le peculiarità che contraddistinguono la produzione successiva dell’autrice: il complesso giostrare del discorso narrativo tra intreccio episodico e trama unitaria, attraverso l’ordirsi di numerose narrative secondarie su una narrativa principale; l’intarsio di venature onirico-fantastiche in una materia di un realismo quasi ostentato; il continuo travaso tra passato e presente e l’attenzione alle microstorie individuali nel quadro delle macroevoluzioni storico-sociali; l’uso creativo e personale del linguaggio e delle modalità narrative, all’insegna dell’ibridazione dei registri e dei generi.

Il discorso narrativo de *L’omino rosso* si costruisce attraverso l’intersecarsi di numerosi microracconti variamente collegati tra loro e con il macroracconto che funge da cornice, costituito dalle vicende dei due personaggi principali, Laura e Albert, secondo il modello delle ‘storie nella storia’ impiegato dall’autrice anche, ad esempio, nei romanzi *Zogru* e *Lizoanca*. Mentre l’azione della cornice (il racconto di Laura) è concentrata tra fine febbraio e fine marzo, la *fabula* dei vari intrecci si dipana lungo un periodo di

tempo molto più ampio, a partire dalla narrazione in prima persona della vita di Laura nel periodo compreso tra novembre e aprile, il resoconto in terza persona del *coming of age* di Albert da poco prima della Rivoluzione fino al presente (quasi una sorta di '*Bildungserzählung* nel romanzo) e la ricostruzione partecipativa e quasi poliziesca di una storia di famiglia dagli anni della Seconda Guerra mondiale fino ai giorni nostri. I numerosi fili narrativi intrecciati dall'autrice tra passato più o meno recente e realtà immediata (per un totale di ventiquattro microracconti) si intessono progressivamente, dandole forma e corpo, nella trama costituita dalla quotidianità di Laura, in una Bucarest post-totalitaria disorientata e aggressiva, popolata da falsi rivoluzionari e fiacchi intellettuali, lolite arrivate e dottori predoni, genitori distanti e funzionari corrotti, psichiatri drogati e zingari rapitori, ambigui leader spirituali, amici emigrati, delicati poeti, impostori e assassini.

Il racconto ha inizio proprio qui, nella Bucarest dei primi anni Duemila, profondamente marcata dalla difficoltosa e complessa transizione dal soffocante nazional-socialismo del regime di Ceaușescu a un consumismo non meno funesto, spietato e disumanizzante, benché in modo diverso. In questo paesaggio urbano desolante si aggira la protagonista, Laura Iosa, donna di mezza età sola e senza veri amici, che da undici anni non ha relazioni sentimentali né rapporti sessuali. Dalla periferia del precariato sociale ed economico in cui si arrabatta Laura guarda allo squallore che la circonda con cinismo e disillusione, lottando per tenersi a galla ma attendendo, con inconfessabile e segreta convinzione, il verificarsi di evento speciale destinato a cambiarle la vita. In seguito al casuale inizio di una corrispondenza elettronica, Laura crede di aver trovato finalmente la persona giusta in Andrei, un romeno che vive in America, con il quale si convince di avere un legame singolare, quasi soprannaturale. Poiché Andrei è più giovane e non ne conosce neppure l'aspetto, Laura esita a dichiararsi e a parlare ad altri di questa bizzarra *liaison* nata in Rete. Nel timore del rifiuto e del ridicolo, la donna vive questo repentino innamoramento con un sentimento crescente di profonda inquietudine e di conflittualità, con un oppressivo disagio che la porterà a dubitare della sua salute mentale e fisica e la spingerà a prendere contatto – sempre via e-mail – persino con il disprezzato vicino di appartamento psichiatra.

In un momento di particolare difficoltà, prende improvvisamente corpo davanti a Laura un omino rosso, una strana creatura che la donna ritiene istintivamente una sorta di angelo venuto in suo soccorso e che, con la sua curiosa apparenza e i suoi singolari discorsi, desta curiosità in quanti lo incontrano. Attraverso i racconti dell'omino rosso a Laura si viene costruendo la storia dell'altro protagonista, Albert Lazăr, appassionato di computer le

cui vicende seguiamo dall'introvertita adolescenza fino al presente in cui progetta e invia a una donna sconosciuta un *malware* misterioso di sua invenzione, un programma destinato a 'ricreare' la sua storia personale nel computer della destinataria con il materiale che vi trova dentro, bombardandola di informazioni subliminali. In parallelo alla comparsa dell'omino rosso, Laura comincia ad accedere come per caso a un misterioso mondo parallelo chiamato '*alazar*', dove, tra avventure allucinate e incontri stravaganti, prende forma un misterioso messaggio che la condurrà al suo destino.

Verso fine febbraio l'omino rosso scompare, ed è qui prende avvio il romanzo, quando Laura, per tener fede a una scommessa persa con l'omino, scrive e posta il primo capitolo della sua storia su un forum. La narrazione è costituita quasi interamente dai post di Laura, accompagnati ogni volta dai commenti degli utenti del forum e inframmezzati di copia-incolla di e-mail e messaggi, che la donna comincia a scrivere per raccontare ciò che le è successo tra novembre e aprile. Verso fine marzo i post di Laura cessano improvvisamente, e soltanto nell'ultimo lungo capitolo del romanzo – 'postato' dall'omino rosso in persona – viene svelato che la donna misteriosa a cui Albert aveva mandato il programma è Laura e che l'*alazar* era di fatto una sorta di universo virtuale di storie generate dal programma del giovane. L'omino riferisce agli utenti curiosi del forum dell'incontro finale tra i due e della loro situazione attuale, rivelando la propria reale natura – uno spirito invisibile al di fuori del tempo e dello spazio che ha preso corpo sollecitato dallo stato psichico di Laura e dal programma creato da Albert – così come il fatto che ogni cosa accaduta o narrata è collegata a una parola che giace addormentata nel cuore del mondo.

Anche da questa breve sinossi risulta chiaro come il romanzo di Doina Ruști si collochi con forza in un mondo modellato (in positivo e in negativo) dalla presenza della Rete, di cui assimila ed esibisce narrativamente la presenza a più livelli: da un lato, la storia è raccontata – finzionalmente – su un forum (il che ha ricadute significative sulle modalità di formalizzazione estetiche e narrative del testo); dall'altro, essa ruota intorno a relazioni e contatti interpersonali mediati da Internet e all'esistenza di una realtà virtuale *sui generis*.

4.1. *Modalità di inclusione*

I modi attraverso le quali la presenza della Rete emerge all'interno de *L'omino rosso* possono esser ricondotte a tre modalità di inclusione:³⁰

(a) '*citazione*' – opere letterarie che rappresentano Internet in una o più

- scene ('Internet *nella* letteratura');
- (b) '*tematizzazione*' – opere letterarie che tematizzano Internet e riflettono le preoccupazioni, le ansie e le speranze della società nei confronti delle tecnologie in questione ('letteratura *su* Internet');
 - (c) '*rimediazione*' – opere letterarie che incorporano a livello stilistico e/o narrativo alcuni elementi strutturali del *medium* Internet ('letteratura *come* Internet').

La *citazione* presuppone l'inclusione della Rete in un testo letterario in qualità di elemento periferico, privo di rilevanza diegetica, sotto forma di presenza occasionale o rimando (un equivalente tematologico potrebbe essere il 'motivo', elemento narrativo accessorio e decorativo), mentre la *tematizzazione* implica invece la presenza di forme di rappresentazione di tutt'altra rilevanza, con forti implicazioni a livello contenutistico (collocabili da un punto di vista tematologico – appunto – a livello del 'tema'), tali per cui la Rete e le sue problematiche sono figure primarie della narrazione e non semplice sfondo.

La *rimediazione*, che segnala il trasferimento di 'stili' tra un medium e l'altro,³¹ indica invece un processo di riuso e di adattamento di elementi formali linguistici o strutturali identificativi della Rete nella scrittura letteraria, che li incorpora a livello estetico e/o narrativo. Se nella tematizzazione e, con intensità minore, nella citazione l'oggetto-Rete appare subordinato al testo letterario, che opera in varie misure come 'discorso sulla Rete', nella rimediazione il testo letterario appare in un certo senso 'subordinato' alla Rete, nella misura in cui ne emula codici stilistici e moduli testuali. All'interno di questa tipologia c'è chiaramente ampio spazio per contaminazioni e mescolanze, per cui un testo letterario – e *L'omino rosso* ne è una dimostrazione – può esibire contemporaneamente elementi di citazione, tematizzazione e rimediazione.

4.1.1. Rimediazione

L'aspetto de *L'omino rosso* che di primo acchito e fin dalle prime pagine più colpisce il lettore è probabilmente quello della rimediazione: l'intera opera si presenta infatti come una mimesi di modelli testuali tipici della Rete, i cui codici improntano ampiamente l'aspetto estetico e strutturano in profondità la costruzione narrativa del romanzo. A partire dal NB che conclude il Capitolo 1 – "A parte un *che testo è questo?* non ho avuto altre reazioni alla prima entrata sul sito. L'ho copiato da *celletta* [il file in cui Laura sta scrivendo al fine la propria storia] e l'ho incollato la notte scorsa sul forum di *ofbrother*, poi sono entrata in chat ma nessuno parlava di

me”³² – il lettore è posto davanti a un testo analogico che viene presentato, discorsivamente e formalmente, come un testo digitale.

In primo luogo, dunque, il testo narrativo si presenta esplicitamente come una serie di post scritti e pubblicati in prima persona dall’io narrante, la protagonista Laura Iosa, la cui scansione equivale idealmente a un avanzamento nella lettura attraverso click sul pulsante ‘NEXT’ nelle pagine del forum immaginario su cui il testo è postato. Inoltre, in quanto le reazioni attese da Laura non tarderanno e a partire dalla fine del Capitolo 2 (il secondo ‘post’ di Laura) accompagneranno la pubblicazione di ogni nuovo post della storia, ogni capitolo si conclude con i commenti di rigore digitati da vari utenti nella chat del sito, ciascuno con il proprio nickname.³³ Mentre nella prima edizione romena ‘analogica’ tali commenti erano relegati in una nota a piè di pagina in chiusura di capitolo (fig. 1), nella seconda edizione ‘digitale’ del romanzo sotto forma di e-book l’autrice ha sfruttato il potenziale offerto dal formato elettronico e ha accentuato ulteriormente la rimediazione imitando la successione e la disposizione delle righe in una chat (fig. 2); da questo punto di vista, l’edizione italiana (fig. 3), rappresenta una via di mezzo (N.B. I brani in figura, qui come nel caso successivo, non corrispondono tra loro in quanto sono stati scelti per il modo in cui illustrano diverse modalità di formattazione e disposizione del testo, e non per il loro contenuto).

In secondo luogo, così come il *dénouement* dell’intrigo è accompagnato e in gran parte orientato da scambi epistolari elettronici, anche il farsi del testo è disseminato di testi di e-mail, quasi sempre riprodotti con tanto di intestazioni complete. Anche qui, mentre nella prima edizione il testo delle e-mail è raccolto in formattazione identica a quello del resto del testo (fig. 4) nell’edizione elettronica nuovamente la rimediazione si intensifica nel mettere in evidenza gli intertesti con una diversa formattazione (rientri, carattere, colore), che ricorda il sistema di citazione rientrato dei forum e quello proprio della stessa posta elettronica (fig. 5); anche qui, l’edizione italiana rappresenta una compromesso di passaggio tra i due (fig. 6).

Il pluritesto ‘digitale’ dei ‘post’ di Laura è anche il medium finzionale che permette al lettore reale, attraverso l’anamnesi dell’io narrante, di accedere al mondo analogico reale-finzionale, ovvero al mondo finzionale dell’io narrante (la Bucarest del libro) che coincide in larga parte con il mondo reale dell’autrice (la Bucarest della realtà), in un complesso e ingannevole gioco di specchi e di rimandi tra media e messaggi, tra pagina materiale e monitor virtuale, tra testo analogico reale e testo digitale finzionale. Il testo analogico, infatti, mima in modo cosciente e coscientemente imperfetto la disposizione spaziale e strutturale di testi precipuamente di-

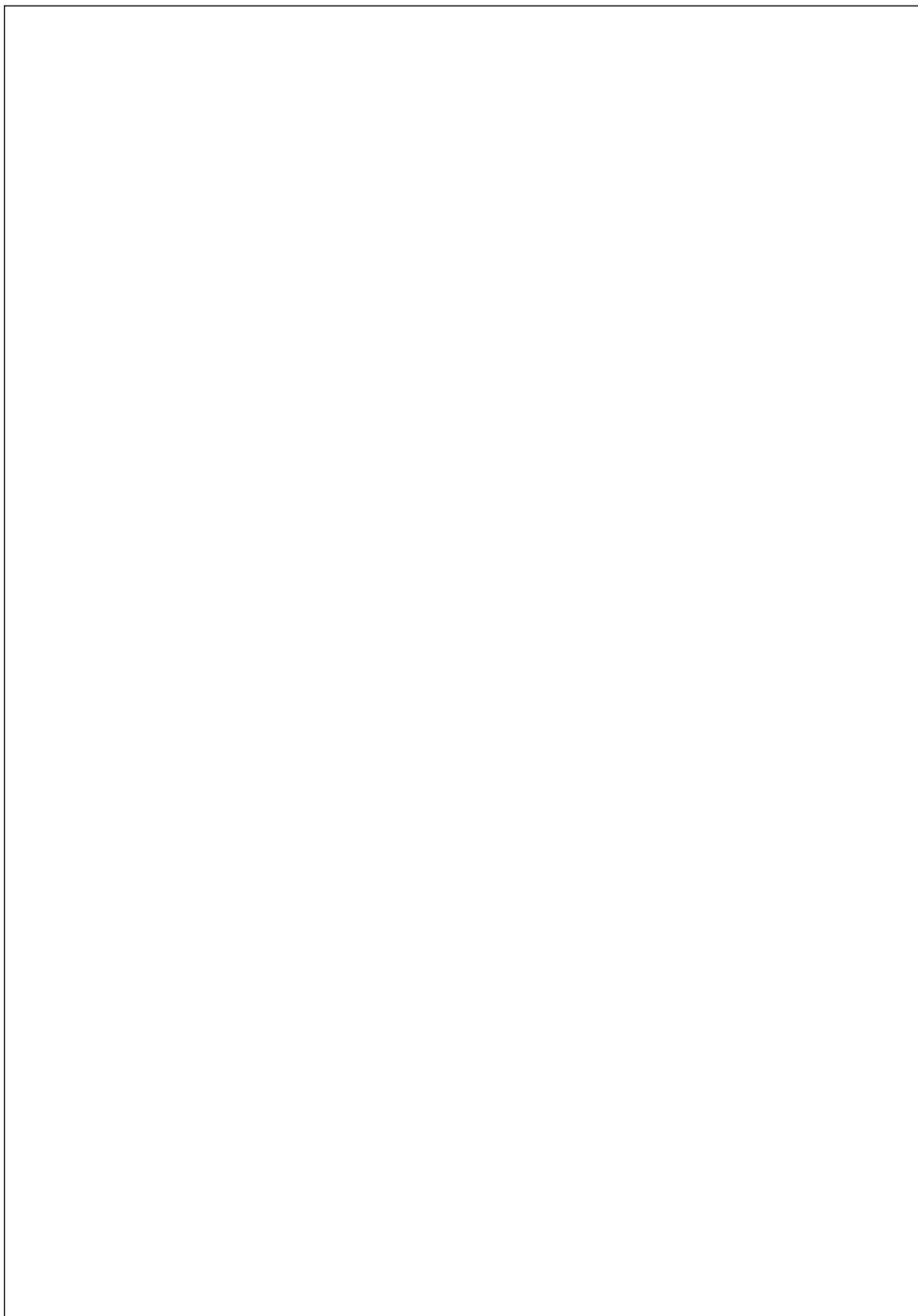


Fig. 1.

răzbunare am în minte întâmplarea asta și mai ales fața radioasă, îmbujorată și fericită a Terezei. Dar știu totodată că se putea sfârși și altfel. Că omul ăla care se credea îndreptățit să calce în picioare pe oricine, și mai ales niște elevele de liceu ieșite la plimbare, se putea întoarce la rândul lui mânat de răzbunare. Ne-ar fi putut zdrobi în mijlocul străzii și nimeni nu s-ar fi băgat. Probabil că miliția ne-ar fi păzit până muream.

Știu că este greu să accepți să fii pălmuit, să privești cum îți ucid tatăl ori cum se semnează altul pe cartea ta, dar de asemenea știu că există ceva și mai cumplit decât toate astea, anume să fii silită să trăiești în celălalt rol – al hoțului, al agresorului, al criminalului.

Ofbrother chat

ABADON: Și eu am avut de-a face cu niște... lolitele.

VALENCIA: Sună-l și spune-i! lui Lucian, vreau să zic, spune-i că-ți place omul, nu sta ca plăcinta!

STIL-X: Chiar dacă nu duce nicăieri, e bine să mai tragi câte un șut nenorociților. Cel puțin din când în când.

Fig. 2.

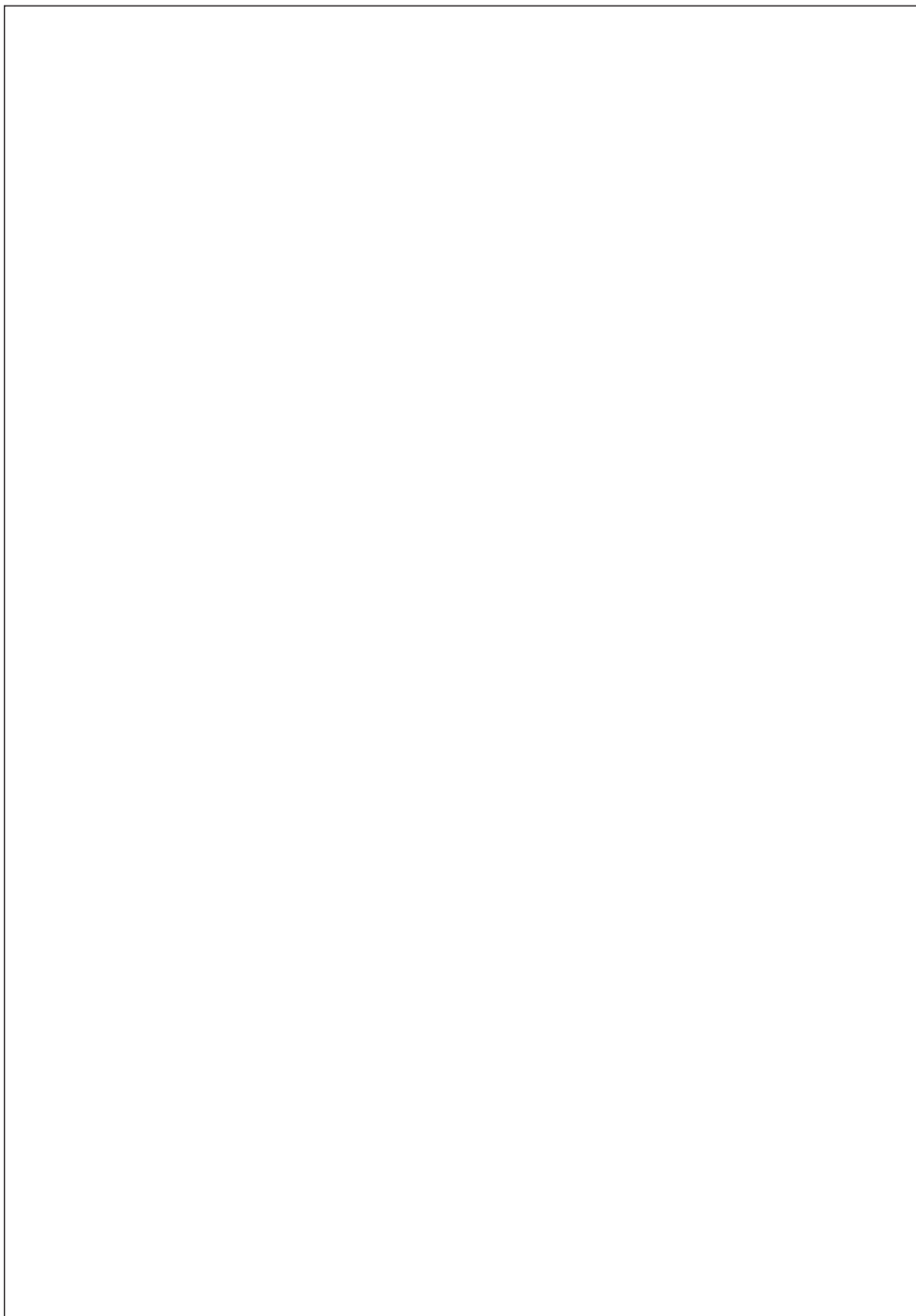


Fig. 3.

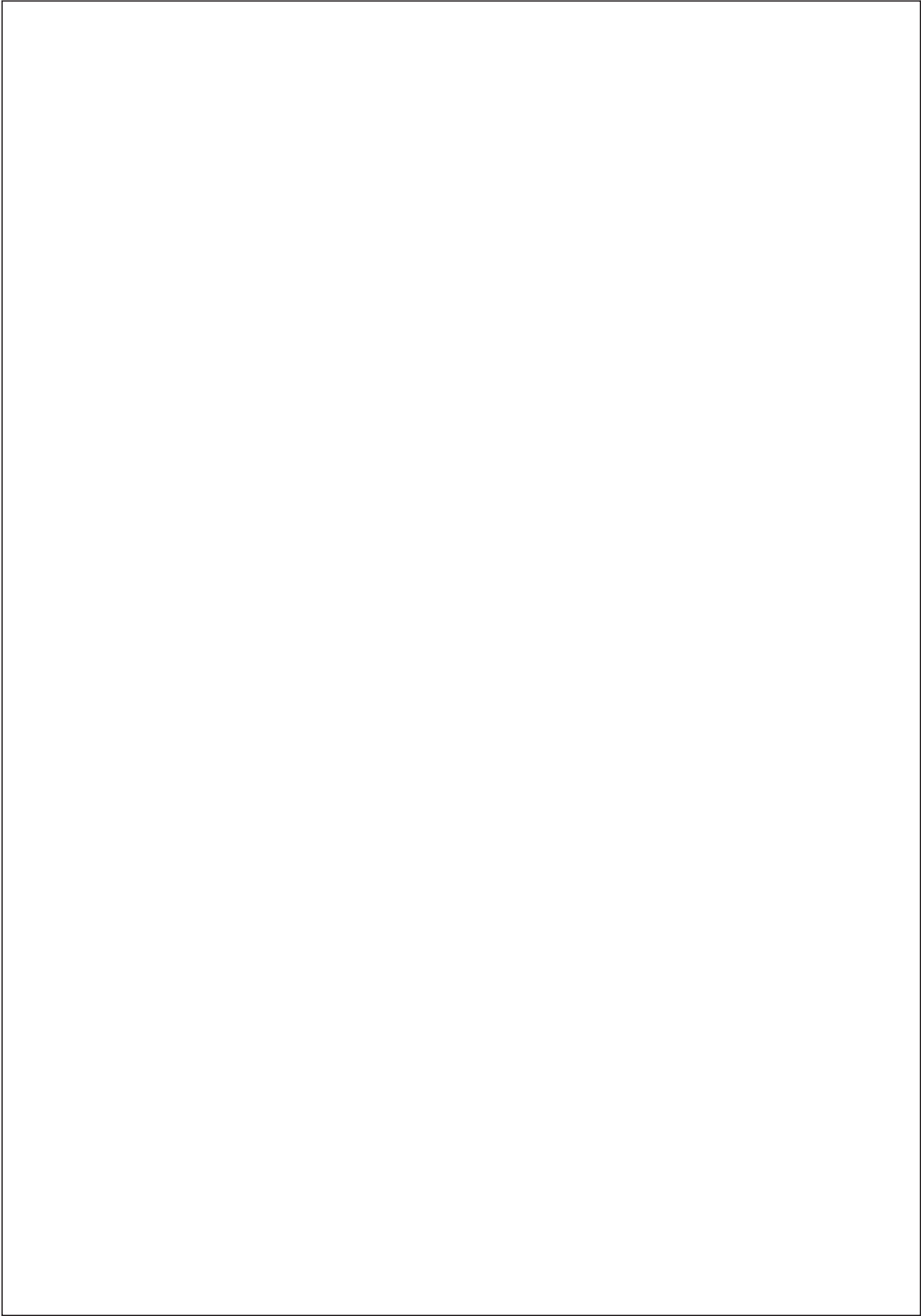


Fig. 4.

lansa un *help* mititel, când am dat de o bibliotecă *on-line*. Era un site care conținea scrieri nepublicate, genul ăla de gânduri mărețe, aforisme, testamente, conspecte, comentarii pentru bac, în fine, tot ce trecuse prin mintea unor oameni dornici să comunice cu alții. Oameni în situația mea. Site-ul avea și o adresă de e-mail: *arca@yahoo.com*. Așa că am scris două rânduri, care aveau să fie cheia care mi-a deschis un drum prin labirint, ceva de genul: M-a impresionat pagina dumneavoastră. bla-bla, e pe gustul meu. Mă întreb dacă aș putea să trimit și eu ceva pentru biblioteca dumneavoastră.

Imediat ce-am trimis mesajul în neant mi-a părut rău. Mi s-a părut penibil, m-am gândit la Leopold Bloom, la care, Doamne, de câte ori nu m-am gândit după aceea, îmi venea să plâng de nefericire și de scârbă și de lehamite și de singurătate. Așa că am cerut poșta, ca să văd dacă nu-mi scrie cineva, unul-doi dintre cei câțiva nefericiți care-mi mai scriu din când în când, și pot să spun că nu mi-a venit să cred că avem un mesaj:

Thu, 9 Nov 2000 21:35:00 -0800 (PST)
 From: arca@yahoo.com
 To: Laura Iosa <lauraiosa@arexi.ro>
 Vă mulțumesc pentru aprecierile la adresa
 site-ului. Trimiteti. Aștept cu drag,
 Andrei Scarlat.

Privit așa, din perspectiva actuală, și din *chilie*, mesajul este absolut normal, însă în noaptea tulbure, a părăsirii și

Fig. 5.

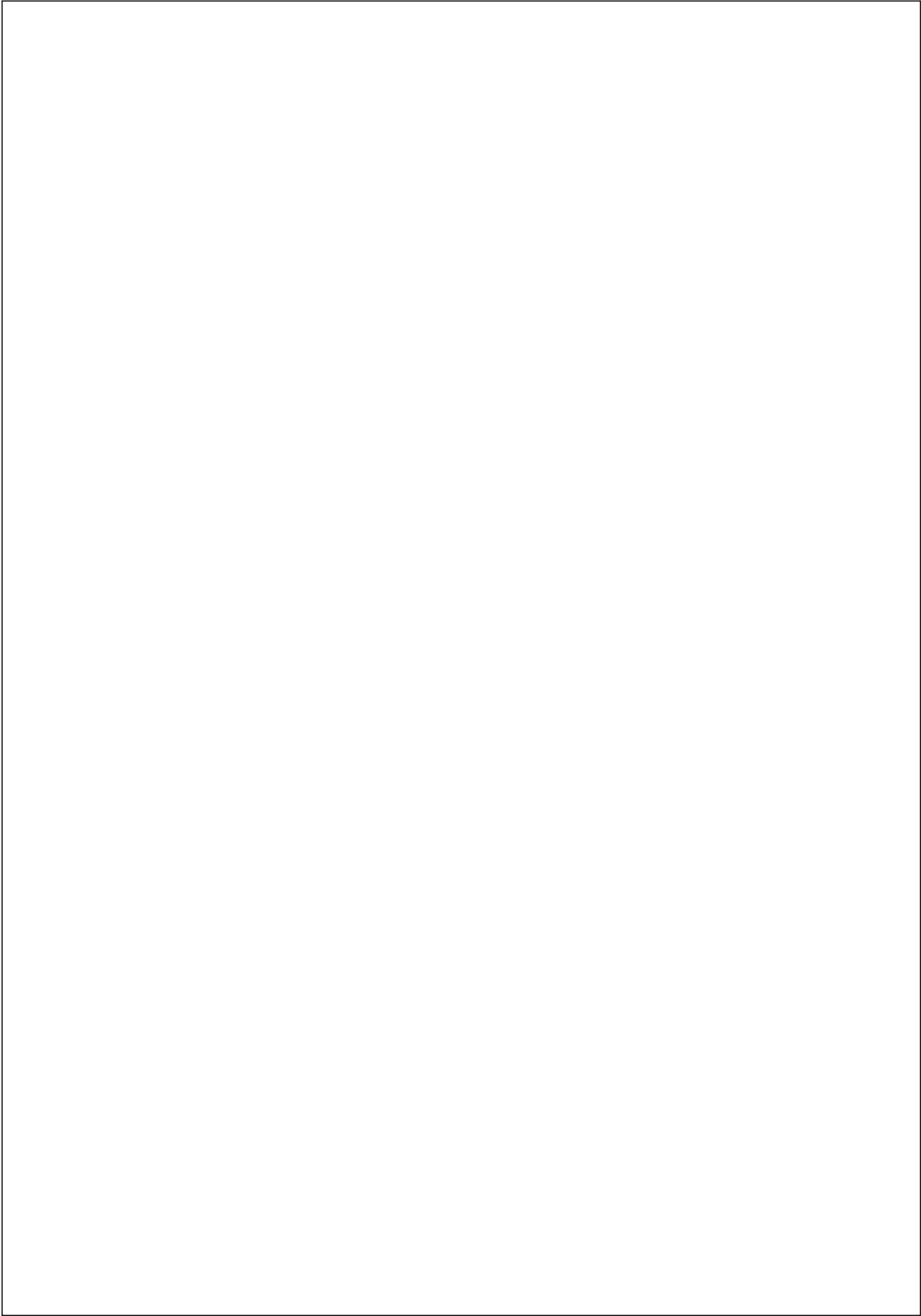


Fig. 6.

gitali quali post, commenti di user, chat ed e-mail, tanto che dal punto di vista del codice estetico la pagina del testo cartaceo collabora fattivamente con la fantasia del lettore per corroborare la finzione di condivisione e immediatezza di stare leggendo una pagina in Rete, istituita dalle esplicite affermazioni dell'io narrante (cfr. *Supra*).

Tale mimesi visuale, estetica, ha implicazioni anche a livello narrativo, dove la rimediazione, sotto la costruzione complessa e stratificata, si fa più sottile ma non meno per questo pregnante. Postando la propria storia per raccontarla, Laura entra intenzionalmente nell'arena della condivisione e della visibilità del cyberspazio (non limitata ai soli lettori del forum di *ofbrother*), collocando così il farsi della propria storia in un ambito di costruzione del senso e del testo di tipo (parzialmente) collaborativo e partecipativo, tipico della Rete, della sua filosofia di accesso all'informazione così come del suo concetto di autorialità. Nei suoi post, infatti, Laura menziona e discute gli interventi e i feedback degli utenti della chat (paratesto) così come cita e dibatte le proprie e-mail e quelle ricevute nel frattempo da alcuni altri user (intertesto), le cui narrative individuali si intrecciano gradualmente alla sua per formare il tessuto della complessa vicenda familiare di Albert.

In questo senso, la narratività de *L'omino rosso* si costruisce, nella finzione letteraria, attraverso dinamiche di interazione umana e testuale mediate dalle più diffuse modalità di comunicazione e di costruzione del senso in Rete. Le diverse storie che confluiscono nella storia di Laura paiono allora farsi parzialmente in parallelo al farsi del testo stesso (ovvero a seguito diretto di ogni post di Laura o di ogni e-mail da lei ricevuta o inviata e pubblicata sul forum) in tempo quasi reale, in un continuo dialogo (finzionale) tra autore del testo e 'collaboratori' sparsi nel mondo, gli autori del metatesto di *ofbrother* e dei vari intertesti citati da Laura. In particolare la *story* della famiglia di Albert si presenta in un certo senso come il frutto di una scrittura collaborativa della *history*, assimilabile nel suo farsi, ad esempio, ad una voce di *Wikipedia* creata da un utente iniziale come 'abbozzo' (*stub*) contenente pochi informazioni (il post di Laura), ampliata e modificata grazie al contributo da vari utenti in base alle proprie conoscenze, progressivamente re-intitolata o unita con altre voci in base al crescere e all'evolversi dell'informazione in nuove direzioni, fino a ottenere una 'voce in vetrina' (*featured article*) esaustiva, fitta di collegamenti intra- e intertestuali nonché di piacevole lettura.

A livello di effetti estetici e di costruzione del testo, il romanzo di Doina Ruști rappresenta un limpido esempio di rimediazione di codici formali e linguaggi tipici della parola in Rete all'interno di un'architettura narrativa

di matrice tradizionale, che non esita a rivisitare specie consacrate e a fare ampio uso di tecniche classiche.³⁴ In quanto tale, e comprendendo nel concetto di ‘visuale’ anche la dimensione visiva del testuale, la rimediazione nel romanzo di Doina Ruști può essere considerata un’istanza di ciò che Bolter e Grusin hanno definito ‘ipermediazione’ (*hypermediacy*), ovvero “a style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium”.³⁵ Poiché nel caso specifico il medium su cui la rappresentazione testuale attira l’attenzione dello spettatore/lettore non è il medium stesso del libro bensì il Web è possibile ricollocare le strategie di rimediazione de *L’omino rosso* nel quadro specifico di quella famiglia di strategie costitutive del significato globale che Irina Rajewsky ha raccolto sotto la denominazione di ‘referenze intermediali’ (*intermedial references*). Essa si danno quando

[...] the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system (*Systemreferenz*, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system, or subsystem to which it refers. [...] Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.³⁶

Il romanzo della Ruști è, a tutti gli effetti, un romanzo ‘tradizionale’: le particolarità che l’autrice vi ha introdotto a livello di estetica e di costruzione (e non è certo l’unica a operare in questa direzione) restano racchiuse nei confini fisici del testo stesso e della sua pagina (digitale o elettronica che sia) e nelle possibilità della parola scritta. Al di là della finzione narrativa, esso resta un libro cartaceo (di cui l’e-book è poco più che una semplice digitalizzazione). Non ipertestuale né multimediale né realmente collaborativo, *L’omino rosso* non combina effettivamente forme di medialità estranee al proprio mezzo ‘convergender’ in Rete, bensì mima con modalità e strumenti specifici della parola stampata codici estetico-testuali del Web nel quadro di una *Systemreferenz* intermediale, costituendosi e costruendosi in relazione alla Rete ma tenendosi coscientemente e convenzionalmente distinto da essa.

4.1.2. Citazione e tematizzazione

Verso la metà degli anni Novanta, in un saggio dedicato alla relazione tra finzione letteraria e televisione, lo scrittore statunitense David Foster

Wallace poneva in maniera brillante il problema del rapporto conflittuale tra cultura d'élite e cultura pop. La questione centrale attorno al quale in ultima istanza ruotava il saggio, ovvero che nel corso del tempo la televisione "it's gotten powerful enough to move from acronym to way of life",³⁷ si pone oggi in relazione all'Internet, una 'contrazione' che è diventata anch'essa stile di vita e che ha dato vita a una specifica 'aura' che si viene gradualmente sostituendo all'aura televisiva descritta da Wallace.³⁸ È legittimo attendersi, allora, che gli scrittori di oggi si pongano a proposito della Rete la medesima domanda che lo scrittore di vent'anni fa si poneva a proposito della TV: come relazionarsi con il modo configurato da questa tecnologia onnipresente e pervasiva? Secondo il critico americano Laura Miller, sembra che fino a poco tempo fa gli scrittori statunitensi abbiano fatto salti mortali letterari per evitare di porsi la questione: "We spend hours on the web, but you wouldn't know that from reading contemporary fiction. Novelists have gone to great lengths – setting stories in the past or in remote places – to avoid dealing with the internet".³⁹ Nonostante l'insorgere della tendenza contraria negli ultimi anni notata dalla stessa Miller, pare proprio che il romanzo contemporaneo sia globalmente alquanto refrattario alla rappresentazione della convivenza quotidiana con la e nella Rete.

Tale mancata tematizzazione della quotidianità informatico-tecnologica di gran parte della letteratura euro-americana *mainstream*⁴⁰ non stupisce qualora si tenga presente che l'innovazione tecnologica è oggi, come si è detto, uno "*stato abituale* dell'umanità".⁴¹ Nelle pratiche di vita ordinaria essa perde rapidamente lo statuto di *monstrum*, stupefacente prodigio, per diventare invisibile abitudine: il tempo speso in Rete, in quanto tempo della normalità, recede in gran parte in quelle zone grigie prive di interesse narrativo su cui da sempre la letteratura soprassiede, come dormire, mangiare, espletare necessità fisiologiche, spostarsi da un posto all'altro o grattarsi, e come quelli di vent'anni fa in genere non passavano ore davanti alla TV o a chiacchierare di bazzecole al telefono con gli amici, così i personaggi della letteratura di oggi in genere non trascorrono ore navigando su Internet o a chattare, tweettare, scrivere e-mail o aggiornare il proprio profilo su Facebook.

In tale 'stato di tecnologia' gli elementi della tecnosfera umana recuperano visibilità – nella bella formulazione di Patrizia Magli – quando "manifestano il loro esistere nel resistere",⁴² assumendo rilievo nella disfunzionalità, nell'interruzione del normale funzionamento e nell'irregolarità della fruizione. L'artefatto tecnologico quotidiano invisibilmente immerso nelle pratiche di vita ordinarie emerge come esistenza autonoma dal sog-

getto nel momento in cui esibisce il lato discorde, diventando *mostro*, disennato e pericoloso rivale, quando la ‘protesi’ (M. McLuhan) funzionale che è gradualmente diventata inavvertibile e collaborante ‘simbionte’ (G. Longo) si rivela inaspettatamente stridente e dannoso ‘parassita’ disfunzionale. Nelle nostre narrative quotidiane l’oggetto tecnologico appare con evidenza soprattutto nel malfunzionamento, nella difformità e nell’errore, allorché da fedele ‘aiutante’ diventa subdolo ‘avversario’ quando non anche vero e proprio ‘antagonista’, contendendo la scena al soggetto ‘protagonista’: da qui, gli innumerevoli robot ribelli, macchine impazzite e realtà virtuali distopiche della fantascienza di sempre o gli intrighi cibernetici e i serial killer tecnologici dei thriller/horror contemporanei, o ancora gli equivoci e i drammi delle relazioni interpersonali mediate dalla Rete nella letteratura *mainstream*.

L’omino rosso – così come altri romanzi contemporanei – rappresenta sia una conferma che una smentita motivata di tale tendenza. Da un lato, il ricco repertorio di rimediazioni stilistiche e interferenze medialì costituisce in sé una forma di riferimento indiretto della Rete, nel senso di *Systemreferenz* sopra indicato. Dall’altro, tale repertorio è sostenuto da un fitto sottobosco di citazioni dirette, da cui prendono corpo alcune tematizzazioni. Il romanzo ‘parla’ infatti di Internet non solo mimandone schemi estetici e narrativi, ma anche costruendo a più livelli un discorso sul mondo di cui la tecnologia di Internet è ad un tempo prodotto e produttore.

Ad un primo livello, semplicemente citazionale, il romanzo illustra attraverso le descrizioni in prima persona della vita quotidiana della protagonista (che vive a stretto contatto con il proprio computer, ancora ‘fisso’) la pratica della comunicazione mediata dalla Rete nelle sue varie forme – differita e istantanea, one-to-many e one-to-one (forum, e-mail, instant messaging)⁴³ – così come tutti gli elementi caratteristici della diffusione di Internet nella Romania (e non solo) dei primi anni Duemila: le crepitanti connessioni dial-up (con l’inerente necessità di disconnettersi se si vuole fare o ricevere una telefonata), l’apertura del primo conto di posta elettronica e la creazione della prima pagina web personale, l’installazione di un tv-tuner, la prima chiamata con *Yahoo Messenger*, seguito dall’acquisto di una web cam e dalla prima videocchiamata, e via dicendo. La storia di Albert, appassionato di computer, è a sua volta una sorta di ‘microstoria’ dell’evoluzione della diffusione dei personal computer in Romania raccontata attraverso la descrizione in successione dei suoi acquisti e dei suoi interessi.

La maggior parte di questi elementi non acquisisce reale rilevanza diegetica, ma si colloca nell’ambito di una strategia narrativa di ‘risignifica-

zione' della "neutralità significante" (P. Magli) delle banali pratiche quotidiane di Laura, della messa a nudo delle sue 'abitudini invisibili' attraverso un catalogo minuzioso di dettagli narrativamente insignificanti e normalmente taciuti che, esplicitati, concorrono a costituire l'impressione del sostanziale vuoto delle sue giornate. La citazione delle e-mail che scrive o dei siti che visita si colloca così sullo stesso piano poetico e di significato della minuziosa catalogazione dei programmi che segue in televisione, del tragitto che percorre in autobus e in metropolitana o degli ingredienti con cui cucina.

Le citazioni della Rete concorrono inoltre, certo accanto ad altri elementi, alla resa precisa dell'atmosfera insieme di attesa e fermento insieme che caratterizzava la Romania nel decennio a cavallo tra Novanta e Duemila. Il periodo in cui la Rete si diffondeva in una Romania assetata di novità e di connessioni con il resto mondo – in particolare con parenti e amici emigrati all'estero⁴⁴ – è efficacemente evocato nel libro anche grazie alla minuta trama di citazioni e riferimenti, a riecheggiare e in parte amplificare narrativamente lo stato d'animo specifico della protagonista, Laura, sola e priva di legami come il suo paese ed entrambi colti in un'età di transizione in attesa di un evento salvifico che porti loro finalmente il tanto agognato riscatto. Nell'avvilente panorama umano ed economico della Romania delusa delle speranze accese dalla Rivoluzione dell'89 Laura prende parte nel suo piccolo a una nuova rivoluzione, quella telematica, forse meno violenta ma certo non meno irta di insidie e di illusioni.

Ad un secondo livello, infatti, più densamente tematico, in particolare attraverso la vicenda dell'amore cibernetico di Laura per Andrei, la ricostruzione 'cooperativa' della storia di famiglia di Albert grazie agli interventi di altri utenti in Rete e le entrate di Laura nell'*alazar*, *L'omino rosso* costruisce un discorso sull'isolamento relazionale supplito dalla comunicazione telematica, sulle potenzialità offerte dalla diffusione globale dell'informazione e sulla realtà virtuale. Di questo l'ultimo punto parlerò diffusamente più avanti, mentre ora mi soffermerò sulla tematizzazione delle relazioni via Internet e della Rete come deposito di informazioni.

In cerca di un rifugio telematico per il testo di una minieniclopedia che non riesce a pubblicare a causa delle mire di una 'lolita', segretaria di redazione senza scrupoli che intende verosimilmente appropriarsene in maniera indebita, Laura entra in contatto con Andrei inviando un'e-mail al curatore di una sorta di biblioteca online: "Era un sito che conteneva testi inediti, pensieri grandiosi, aforismi, testamenti, riassunti, tesine di maturità, insomma, tutto ciò che poteva passare per la testa a persone desiderose di comunicare con gli altri. Persone nella mia situazione".⁴⁵ L'autrice ha saputo descrivere con particolare finezza e una precisione che altre fonti

non può avere se non l'autobiografia (e il romanzo è in larga parte minutamente autobiografico) gli stati d'animo generati dall'invio e dalla ricezione di un messaggio di posta elettronica: "Aprire la casella di posta e trovare delle lettere genera una sensazione piacevole, è come se qualcuno ti chiamasse, e il solo pensiero di una voce lanciata verso di me con l'unico scopo di interrompere la mia attesa mi fa tremare di gioia",⁴⁶ così come l'eccitazione e l'inquietudine dell'attesa e la vergogna di un messaggio inesorabile e (per l'emittente) indelebile.

In un momento di particolare solitudine e isolamento, Laura, desiderosa e bisognosa di comunicare, si rivolge dunque non a chi le sta intorno ma a un perfetto sconosciuto, che non solo le risponde ma le chiede persino dei suoi interessi. Nella reazione della donna salta agli occhi il disinteresse per una comunicazione reale da parte del mondo di cui, un po' per scelta e un po' per caso, si è circondata:

Le dispiacerebbe scrivermi dei suoi interessi? Nessuno al mondo mi ha mai chiesto dei miei interessi. A chi interessa quello che faccio io? A nessuno. Spesso questo o quello mi chiedono come va, ma non aspettano neppure la risposta prima di passare ad altro, oppure ascoltano con gli occhi annebbiati e lo sbadiglio che germoglia sulle labbra. Sento riecheggiare nell'aria un "vaffanculo" a ogni frase che inizia con "negli ultimi tempi mi interessa di...".⁴⁷

Laura è una donna lucida e sentimentalmente scettica, che si rende perfettamente conto del vuoto emotivo e dell'isolamento sociale che l'hanno spinta a lanciare l'ennesimo 'messaggio nella bottiglia' telematico nel vasto e anonimo mare della Rete: "Non appena ho spedito nel nulla il messaggio, me ne sono pentita. Mi è sembrato patetico, ho pensato a Leopold Bloom, al quale, dio mio, quante volte avrei poi ripensato in seguito, mi veniva da piangere per l'infelicità e per lo schifo e il disgusto e per la solitudine".⁴⁸ Eppure, si lascia irretire dalla blandamente amichevole risposta di Andrei, che genera in lei una reazione emotiva tanto inattesa e apparentemente eccessiva quanto comprensibile: "Visto così, da una prospettiva attuale [...], è un messaggio assolutamente normale, ma in quella notte burrascosa, di abbandono e di disastro, quelle parole mi erano giunte come un segno, come un messaggero, come una mano tesa. [...] Mi sono messa a letto all'alba, pensando che non sono sola al mondo".⁴⁹ Quel primo messaggio segna l'inizio di uno dei filoni narrativi principali della storia di Laura, l'infelice relazione epistolare elettronica con Andrei, e introduce uno dei temi centrali attorno ai quali ruotano le vicende del personaggio, il venire a patti con l'ossessione di un amore non corrisposto per una persona sconosciuta dall'altra parte del mondo:

[N]on avevo voglia di accendere il pc e neppure di uscire di casa mi andava più. Il mio stato di disagio si aggravava vertiginosamente e una vergogna immensa mi impediva di pronunciare due semplici parole: *sono innamorata*. Ma era assurdo. Da ogni punto di vista. Mi ero innamorata di un uomo molto più giovane. E non era tutto: non sapevo neppure che faccia avesse. Quello stato d'animo nasceva dal mio cervello imbottito di letteratura e da un'anima tenuta lungamente a freno. Vivevo con convinzione in un dialogo irriferribile, mi sentivo come se fossi stata legata a un pensiero, tanto familiare quanto estraneo: ero raggianti, infelice, disperata.⁵⁰

Smorzatosi l'entusiasmo iniziale la 'relazione' telematica di Laura si rivela in tutta la sua futile illusorietà. Nell'attesa febbrile di un segnale positivo da parte di Andrei si mescolano eccitazione e depressione, e il sentimento di comunione alla quale Laura si aggrappa nella sua scoraggiante solitudine si tramuterà ben presto in una soffocante prigionia. La vergogna e la paura per l'irrazionale e inconfessabile ossessione, e per gli stati di alterazione mentale che la donna crede le induca allorché si ritrova risucchiata nel mondo allucinato dell'*alazar*, inaspriscono ulteriormente il suo isolamento e il suo cinismo.

La consolante sensazione di comunione che, non corrisposta, si trasforma gradualmente in opprimente insoddisfazione, il legame che Laura instaura con Andrei in parte sul filo dell'interpretazione delle sue e-mail ma soprattutto coltivandolo unilateralmente nel proprio intimo, nel tentativo di colmare l'emarginazione (in parte autoimposta) che la circonda e di rimediare all'insoddisfazione per la vita che conduce, rappresentano una tematizzazione della disfunzionalità nell'interazione sociale che in particolari contesti psicologici può apparire associata alle pratiche di CMC (*Computer-mediated communication*, 'comunicazione mediata da computer'). Una problematica sempre più presente nella contemporanea società telematica – che presenta accanto a quelle 'tradizionali' tutta una serie di 'nuove' patologie associate all'abuso di tecnologia, incluse varie psicopatologie mediate dalla Rete⁵¹ –, dibattuta anche dagli utenti del forum⁵² ed esposta a beneficio di Laura dall'amica Raluca:

Non mi dire che scrivi a uno sconosciuto... ho sentito ogni razza di storia su questi amorazzi cretini sulla base di messaggi automatici, soprattutto su persone avanti negli anni e senza futuro che entrano in corrispondenze stupide con altre persone, del loro stesso genere, e l'unica cosa che succede è che vanno fuori di testa, perdono ogni interesse per la vita, non vanno più al lavoro, non sopportano più gli amici o la famiglia, per farla breve, si costruiscono un'immagine ideale del loro corrispondente e vivono fuori dal mondo quello che non hanno mai potuto vivere nella realtà.⁵³

La vicenda di Laura ruota in ultima istanza intorno all'incomunicabilità nel mondo reale e all'illusione di comunicazione generata dal mezzo elettronico. La donna parla molto con le persone che la circondano, ma si arresta sempre sulla soglia della vera comunicazione (come con Lucian, che la attira ma con il quale non riesce a farsi avanti o al quale, una volta cascato nella trappola erotica dell'ambiziosa lolita di turno, non riesce a dire la dura verità, ovvero che verrà usato e gettato via; o con Raluca, alla quale tenta senza molto successo di confessare la sua difficile situazione); svela però se stessa via e-mail, all'amato Andrei o al disprezzato Straccio, attraverso un mezzo che maschera una convenzionale permuta di informazioni da intimo scambio di emozioni. L'errore e l'infelicità di Laura nascono in un certo senso dal non essere consapevole del fatto che il medium è non solo 'il messaggio' ma anche 'il massaggio', che plasma, satura, modella e trasforma ogni rapporto sensoriale,⁵⁴ e dal lasciarsi conseguentemente ingannare dalla simulazione di presenza e di contatto che il medium imprime al messaggio e alla sua stessa percezione. Laura riuscirà a liberarsi dal miraggio della relazione virtuale e dall'ossessione di Andrei, il cui viso è convinta la attenda sorridente sulle soglie dell'*alazar*, solo grazie all'incontro materiale con Albert, il vero volto dell'*alazar*. Solo allora valicherà il deserto sentimentale e uscirà dall'impasse comunicativa in cui la tiene segregata la superficialità delle relazioni, cominciando nuovamente a intessere rapporti reali:

In carne e ossa, il viso di Albert si avvicinava alla sua anima come un'immagine intimamente conservata, fino a quel momento, solo tra le mura dell'*alazar*. La osservava con comprensione, persino con amore, come se si aspettasse che lei continuasse a parlare. [...]

Si dicevano cose che la gente non si dice al primo incontro, che in effetti la gente non si dice e basta, per paura di rendersi ridicola. E mentre continuavano a parlare, si accendeva in loro un impulso irrefrenabile, un impeto spirituale di avvicinarsi, di stringersi, di abbandonarsi l'uno fra le braccia dell'altra. Laura si sentiva sollevata, come liberata da ogni peso, illuminata istantaneamente dal pensiero che non esiste alcuna barriera tra veri esseri umani.⁵⁵

L'esperienza negativa di Laura rappresenta un buon esempio di come le prassi quotidiana di Internet venga tematizzata e acquisti autonomia di oggetto emergendo dalla neutralità significativa dell'operosa concordia – e dal conseguente vassallaggio della citazione, illustrato dalla menzione fugace di varie e-mail insignificanti che Laura scambia con diverse persone – nel momento in cui mostra il proprio 'lato discorde' rispetto alle aspettative della protagonista. D'altra parte, tuttavia, Internet e i suoi canali di

comunicazione non sono solo intenzionalmente esposti – sotto forma di citazione – in quanto parte dell’invisibile quotidianità della protagonista né tematizzati esclusivamente nel loro ‘mostruoso’ imporsi come antagonista delle sue velleità sentimentali.

Se da un lato Laura sperimenta gli effetti avversi di questa nuova modalità di interazione, ‘ammalandosi’ di un quasi fatale ‘amore su Internet’, dall’altro le sue vicende illustrano anche le conseguenze positive della possibilità di disseminazione dell’informazione e di comunicazione a distanza offerte dalla Rete. Raccontando (e quindi postando sul forum) un episodio legato a un dettaglio apparentemente insignificante della storia della propria famiglia, un appunto scribacchiato su un libretto rinvenuto tra le cose della nonna, Laura getta le fondamenta di un complesso edificio narrativo che si verrà ricostruendo parallelamente alla sua scrittura sul forum attraverso il contributo di una serie di e-mail e di post di altri utenti, ciascuno dei quali possiede un tassello dell’ampio mosaico di cui Laura neppure sospetta l’esistenza e che – in ultima istanza – la collega anche ad Albert.

La storia di famiglia di Albert si costruisce nel presente della narrazione, tra febbraio e marzo, grazie alla presenza in Rete di Laura e del suo testo. Infatti i depositari finali delle parti di informazione necessarie a ricostruire l’intero, dispersi tra Romania, Italia e Francia, entrano in contatto con Laura e tra loro solamente in virtù dell’esistenza in Rete del frammento di informazione pubblicato dalla donna. Laddove la relazione telematica con Andrei è un rampicante velenoso che avviluppa e soffoca ulteriormente la già travagliata vita emotiva di Laura, la ricostruzione della storia di famiglia di Albert e l’incontro finale tra i lontani parenti sconosciuti rappresentano invece un esito positivo dell’affermazione di nuove tecnologie e modalità di comunicazione, il dolce frutto del progressivo germogliare mediatico del seme della parola (dis)seminata nel fertile terreno virtuale della Rete.

4.2. *Realtà virtuali*

E uno dei temi centrali de *L'omino rosso* è proprio la ‘realtà virtuale’, in una versione particolare che rappresenta un adattamento al *décor* telematico-cibernetico che tanta parte ha nel romanzo della dimensione fantastica e onirico-allucinatoria sempre presente nel discorso letterario di Doina Ruști (in particolare in romanzi quali *Zogru* e *Fantoma din Moară*, ma anche in alcuni racconti), tanto da rappresentare quasi un ‘marchio di fabbrica’ della sua narrativa.

Laura, nonostante si presenti come una persona con i piedi per terra, in generale alquanto cinica e disillusa, pare anche particolarmente sensibile alla possibilità che il filo della propria esistenza sia fittamente intessuto in una trama di collegamenti e avvenimenti misteriosi e inspiegabili, che sotto la superficie di ciò che possiamo normalmente vedere e sentire si celi un universo di creature e forze miracolose. A dispetto delle sciagure che la vita le ha riservato (orfana fin da piccola e ormai, dopo l'ultima delusione amorosa, spenta nella sua femminilità⁵⁶), o forse proprio per questo, Laura sente intimamente e in modo quasi subliminale che l'attende un destino, e vive nell'attesa di un 'segno' e di un evento che le cambino la vita, come ammette lei stessa verso il finale: "23 marzo. Sento che la storia si dissipa, si disgrega. Mi ritrovo in attesa della data dell'8 aprile e nutro con tutta l'anima la speranza che quel giorno mi succeda qualcosa di memorabile".⁵⁷ Per questo proietta sul contatto occasionale con Andrei e sulle sue ordinarie cordialità l'aura di un legame empatico e trascendente; per questo accetta in modo affatto naturale l'entrata nella sua vita dell'omino rosso, come un angelo che la guidi e la conforti; per questo, accoglie le entrate nel corrusco mondo dell'*alazar* e il volto misterioso che la attende sulla soglia come altrettanti passi di un cammino iniziatico destinato a condurla verso qualcosa di speciale; e sempre per questo accetterà finalmente la proposta di una conoscente di recarsi a un monastero per scrivere a Dio un bigliettino con il suo desiderio: "*Mandami, o Signore, un uomo giovane, che mi ami*".⁵⁸

Illustrativo delle coordinate all'interno delle quali Laura colloca la propria presenza nel mondo è l'episodio narrato nel Capitolo 14, in una lunga e-mail ad Andrei in cui la donna cerca una conferma del singolare legame empatico che crede di condividere con lui e degli incontri nell'*alazar*:

L'anno scorso, un bel giorno di giugno, scrivevo qualcosa di molto importante, ero immersa nei miei pensieri e non volevo saperne di nessuno. A un certo punto mi sono sentita come se metà della popolazione di Bucarest mi fosse entrata nella testa. È stato come una freccia, come un urlo disperato, lentamente disciolto in beatitudine. Mi sono alzata dalla sedia e mi sono diretta verso il balcone con la certezza che vi avrei trovato la risposta. Sul marciapiede di fronte, vicino al Pizza Hut, stava passando un uomo che conoscevo da tempo e del quale avevo una pessima opinione, come, credo, anche lui di me. Da quel giorno e per alcune settimane ho vissuto, legata a quell'individuo, un'innaturale trepidazione; mi svegliavo e sentivo di dover uscire, senza sapere dove andare, ma in poco tempo incontravo quella persona. Ero costantemente preda di una gioia assassina, che il mio cervello non poteva accettare ma della quale la mia anima era felice. Quindi ho deciso di chiarire la situazione e sono andata a trovare il tipo in questione.

L'ho trovato distrutto dalla felicità: era innamorato di una donna (che ama ancora), e io ero attirata da quell'emozione. In questo modo ho scoperto che tra le possibilità di accesso a un'altra anima, per me, e non ho modo di sapere se valga solo per me, c'è anche la trepidazione di un innamorato qualunque, che passa accanto alla mia anima.⁵⁹

La vicenda di Laura (come quella di molti personaggi della Ruști, ad esempio Achile Vintilescu, giornalista con corna e cresta sulla schiena, o il chimerico Zogru nel romanzo omonimo) si dipana nella sottile fascia crepuscolare che separa e ad un tempo unisce i due emisferi del mondo, quello in cui il volto scabro e cinico della realtà è messo crudelmente a nudo dalla luce tagliente di un realismo impietoso e quello in cui i connotati del reale appaiono alterati dall'ombra diffusa del fantastico e del soprannaturale. La vita della donna si svolge all'insegna del contrasto tra la realtà miserabile di una Bucarest scolorita e materialista e il vivido mondo virtuale dell'*alazar*, tra la monotona catalogazione di un'anonima quotidianità fatta di castrati e lolite, lavoretti umilianti e malpagati, rapporti umani frigidati e superficiali, violenze e persino omicidi, e l'erompere improvviso e inatteso dell'enigma sorprendente dell'*alazar*, con i suoi personaggi indecifrabili, i suoi episodi stravaganti e i suoi messaggi sibillini. Laura vi entra cinque volte;⁶⁰ ecco la prima entrata:

Credo di aver spalancato una porta a caso, che non aveva nulla di particolare, una camera da letto, dentro alla quale si dispiegava però un paesaggio incredibile. La stanza era avvolta in una luce verdolina, fosforescente. Proprio davanti a me si trovava un pannello, che da allora in poi avrei visto e rivisto spesso, un pannello grande quanto l'intera camera, dal quale spuntava un volto etereo, dai tratti a me estremamente familiari, una testa di giovane uomo dagli zigomi prominenti e allungati verso le orecchie, che sorrideva languidamente muovendosi leggermente da una parte all'altra e guardandomi con affetto. Credevo che fosse Andrei. In basso a destra c'era scritto, a lettere di un giallo brillante: *alazar*.⁶¹

Lo spazio, il suo nome e il volto che la attendono sulla soglia hanno una ragione di essere ben precisa che Laura ancora non conosce: *alazar* proviene infatti da www.alazar.home.ro, indirizzo web del sito personale del suo creatore, Albert Lazăr. Attraverso i racconti dell'omino rosso a Laura si vengono ricostruendo le vicende della gioventù e della prima maturità di Albert, figlio di genitori distanti che trova consolazione nel mondo dei computer appassionandosi in particolare alla costruzione di un universo virtuale:

Passava tutto il suo tempo al computer, a volte dimenticava persino di mangiare, o dimenticava in che mondo si trovava, restava solo nel laboratorio della Facoltà, costruendo pian piano uno spazio virtuale in cui i suoi pensieri prendevano vita. Aveva

messo insieme un glossario di diecimila parole che aveva collegato al motore principale, al quale ogni settimana aggiungeva nuovi dati, lo stava equipaggiando come per un grande viaggio. Ci metteva fotografie, gli costruiva regole minimali di grammatica, un traduttore, informazioni di vario genere, insomma, tutto quello che pensava gli sarebbe piaciuto portarsi dietro durante un viaggio.

Un bel giorno l'ha battezzato Jumpy.⁶²

Con il tempo Albert, demiurgo informatico, creerà da questo primigenio “Ambiente” un programma complesso, fornito di diversi database e dotato di numerose funzionalità, il cui scopo finale è, fondamentalmente, fungere da veicolo per la storia di Albert. Solitario e introverso, senza amici e privo di dialogo con i genitori, preoccupati esclusivamente di consolidare la propria posizione sociale ed economica, Albert riversa la voglia e il bisogno di svelarsi e parlare di sé nel suo programma, aggiungendo tra i componenti di Jumpy un file contenente il racconto della sua vita “o piuttosto una matrice, che Jumpy avrebbe dovuto ricostituire in maniera pressoché identica in un altro computer, con il materiale linguistico che vi avrebbe trovato”.⁶³ Jumpy, in un certo senso, è un emulo digitale del protagonista di *Pierre Menard, autor del Quijote* di Borges; a differenza di Pierre Menard, la cui “ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes”, il programma di Albert non mira però a ricreare identico il file originale scritto dal suo creatore, bensì a ricostruirne in maniera imprevedibile il contenuto con i materiali rinvenuti nei documenti del computer in cui si infila, rimanendo però fedele al suo nucleo emotivo:

Jumpy era accompagnato da file sempre meglio equipaggiati; oltre al dizionario di diecimila parole, che era stato la pietra di fondazione dell’Ambiente, aveva file di argomenti e ora anche uno di massime e un altro con la sua storia. Non sapeva esattamente cosa e quanto avrebbe raccontato, se sarebbe stato un diario o una costruzione epica. [...] Jumpy partiva verso un *Inbox* qualsiasi con un mittente vuoto, si infiltrava discretamente, entrava nei documenti e cercava le parole o i sinonimi che gli servivano per ricostituire la storia che aveva in memoria. Aveva un pacchetto di varianti, che gli permettevano di apportare modifiche, completare, cambiare, a volte, la storia. Lo schema di costruzione era basato su parole-chiave, legate a frasi o semplicemente a schemi narrativi che cominciavano a svolgersi nel momento in cui Jumpy entrava in contatto con una parola o una frase tra quelle contenute nel cassetto segreto della sua memoria, che Albert aveva battezzato ABIS – *Alberti Bibliotheca. Important and Secret*.⁶⁴

Albert nutre continuamente l’ABIS, la biblioteca segreta di Jumpy, con nuovi testi su di sé, e il programma acquisisce ulteriore complessità quando il suo creatore lo dota della capacità di introdurre varianti nella storia⁶⁵

e di collegarsi di nascosto alla rete per scaricare informazioni e soprattutto quando vi inserisce la propria immagine, destinata a mostrarsi fugacemente al destinatario all'accensione del computer e a stimolarne così in maniera subliminale la mente.⁶⁶

Al di là della plausibilità o meno della sua costruzione dal punto di vista informatico (che qui poco interessa), il fine ultimo dell'arzigogolata architettura virtuale di Jumpy è produrre nel computer del destinatario dei messaggi che lo inducano a mettersi in contatto con Albert nel mondo reale, ovvero a cercare un legame non virtuale. Ma ciò che questi non sospetta quando spedisce il suo cavallo di Troia nella fortezza del computer di una misteriosa sconosciuta la cui voce lo ha attratto al telefono (e che poi scopriremo essere Laura) è la ricchezza e la complessità del materiale contenuto nell'hard disk della destinataria, donna dai molteplici interessi e autrice di una miniecciclopedia. Il che rende il mondo ricreato da Jumpy estremamente ricco e articolato, ma rende anche difficile a Laura accorgersi dei segnali lanciati da Jumpy.

L'*alazar* in cui Laura entra è in definitiva il mondo delle storie create da Jumpy (e il volto che la attende sulle sue soglie è ovviamente quello di Albert). Esso è quindi, almeno in parte, un mondo artificiale analogo a quelli immaginati e profetizzati nei primi entusiastici anni della rivoluzione digitale, una 'realtà virtuale' interattiva e immersiva caratterizzata da un senso di presenza.⁶⁷ In un documentato e piacevolissimo saggio sul concetto di 'realtà virtuale' dal punto di vista delle modalità narrative, Marie-Laure Ryan ha delimitato tre principali significati diversi del termine 'virtuale'.⁶⁸

- (a) 'ottico': il virtuale come 'illusione', riconducibile alla teoria dell'iperrealtà di J. Baudrillard;⁶⁹
- (b) 'scolastico': il virtuale come 'potenzialità', riconducibile alla teoria della potenzialità di P. Lévy;⁷⁰
- (c) comunemente 'tecnologico': il virtuale come 'mediato dal computer'.

Nella caratterizzazione dell'*alazar* di Laura come realtà virtuale definita dai parametri sopra indicati (immersione, interattività e presenza) ritroviamo tutti e tre questi significati: l'*alazar* è infatti un virtuale 'tecnologico' in quanto universo generato da un computer, ma è 'ottico' perché la totale immersione e presenza in esso dipendono dalla sua percezione come realtà autonoma; e infine, e soprattutto, l'*alazar* è virtuale in senso 'scolastico', poiché perché offre un'infinita matrice di possibilità attualizzabili.

La chiave ultima di comprensione dell'*alazar* risiede forse proprio nell'espressione delle potenzialità narrative del virtuale. Il modo in cui Jumpy ricrea la storia di Albert con il materiale che trova nel computer di Laura rappresenta una sorprendente implementazione finzionale della proprietà di produrre

infinite permutazioni narrative che la teorica dell'ipertesto Janet Murray ha attribuito all'ambiente digitale sotto il nome di "kaleidoscopic power":

The kaleidoscopic power of the computer allows us to tell stories that more truly reflect our turn-of-the-century sensibility. We no longer believe in a single reality, a single integrating view of the world, or even the reliability of a single angle of perception. Yet we retain the core human desire to fix reality to one canvas, to express all of what we see in an integrated and shapely manner. The solution is the kaleidoscopic canvas that can capture the world as it looks from many perspectives – complex and perhaps ultimately unknowable but still coherent.⁷¹

M.-L. Ryan ha descritto questo "tela digitale" come "a collection of textual fragments and combinatory rules that generate narrative meaning for every run of the program, much in the way a Chomsky-type grammar produces a vast number of well-formed sentences by combining words according to syntactic rules".⁷² Come il caleidoscopio di Murray anche il programma di Albert è in grado, a partire dal materiale che trova nel computer di Laura e dal canovaccio della storia del suo creatore, di creare configurazioni di significati infinite e imprevedibili attraverso un sofisticato sistema di variazione del plot e di selezione e interpretazione dei dati.⁷³ E come nell'ipertesto di Murray "the user's actions would create unforeseen combinations of elements, but the pieces would always interlock into a narratively meaningful picture",⁷⁴ così nell'iperrealtà dell'*alazar* Laura è presente ed agisce in completa pienezza sensoriale, partecipando allo svolgersi delle storie che incontra e apportandovi modifiche con il proprio agire, portandosi dietro nel ritorno alla 'realtà reale' frammenti di storie.

L'*alazar* è quindi 'realtà virtuale' non tanto o non solo in quanto spazio illusorio digitale, ma piuttosto e soprattutto in quanto spazio del possibile, delle virtualità infinitamente irrealizzate della narrazione e del potere demiurgico e ordinatore della parola. L'*alazar* è virtualità fondata sulla e dalla forza seminale del *logos* che impone ordine e senso al caos, una porta sul multiverso della fantasia e della creatività scatenata che compone continuamente le parole in storie e messaggi solo per scomporle e ricomporle in nuove storie e nuovi messaggi, secondo regole misteriose e imprevedibili. L'omino rosso, creatura soprannaturale senza forma al di fuori del tempo e dello spazio, entra in esso come in uno spazio reale (e ne assume il nome, battezzandosi "Saltatore") perché non è legato alle restrizioni del mondo fisico; allo stesso modo anche Laura, gettata dall'ennesima delusione ai margini della vita, anch'essa quindi in un certo senso ormai 'fuori' dal mondo, comincerà insieme come l'omino a oltrepassare l'invisibile membrana che separa il reale dal possibile e ad accedere all'*alazar*:

L'incontro con l'uomo Victor ha consolidato in Laura uno stato d'animo che aveva coltivato fin dall'infanzia. Si tratta di un'attesa speranzosa e della fiducia che un giorno le sarebbe capitato qualcosa di eccezionale. La sconfitta subita ha fatto sì che riversasse tutta la sua riserva d'amore su se stessa, in una sorta di struggente autocompassione. Quando Victor l'ha rifiutata, Laura se n'è andata con la certezza che il suo problema si era trasformato, era diventato spinoso come un istrice. La frustrazione, lo sbalordimento, l'essere messa in ginocchio l'avevano gettata in uno stato dal quale avrebbe potuto fin da allora passare, penetrare, nell'*alazar* o in un altro ordine. Sol tanto l'inerzia e la mancanza di esperienza l'hanno tenuta ferma sulla soglia impercettibile che io invece ho varcato.⁷⁵

Nello spazio virtuale dell'*alazar*, guidata dall' 'inventiva' elettronica di Jumpy, ogni parola prende corpo e forma e interi mondi nascono e muoiono, come nella visione di Laura in cui un suo messaggio scribacchiato su un pezzo di parquet rotto si trasforma in un scritta luminosa di filo rosso che passa da un capo all'altro di un'immensa voragine trasportato nei corpi di tre generazioni di personaggi attraverso le loro storie. Ogni parola cela infatti un universo, e al centro di ogni essere umano giace una parola; questa è la natura dell'*alazar* illustrata dall'omino rosso nel suo lungo post finale:

Col tempo ho compreso che nell'*alazar* si trovava un materiale inesauribile di gesti, eventi, ma soprattutto individui che avevo la facoltà di disporre nelle circostanze più bizzarre. Le persone dell'*alazar* erano emblemi fragili di parole che uscivano spumeggianti dall'ABIS, dai dizionari, da scatole che parevano non avere fondo. Nel corpo di ciascun essere umano giace racchiusa una parola, una combinazione insolita di suoni che propelle nel mondo l'essenza di quell'individuo.⁷⁶

Nella misura in cui l'*alazar* nasce come spazio virtuale in senso 'tecnologico' ovvero generato da un computer, l'esperienza di Laura si può leggere anche come un discorso letterario e creativo dai toni quasi fantascientifici intorno al concetto di evoluzione biotecnologica (G. Longo)⁷⁷ o postumana (F. Fukuyana)⁷⁸. Posto che "le tecnologie non esercitano un impatto, ma innescano un effetto che dà origine a itinerari evolutivi indefinibili a priori,⁷⁹ e assumendo il concetto di evoluzione in senso biologico, per la sua misteriosa capacità di accedere istantaneamente all'*alazar* Laura può essere considerata un esempio reale e non metaforico di *cyborg* "without sugery", analogo al Neo di *The Matrix*, in grado di connettersi direttamente alla matrice del mondo virtuale di Jumpy senza la mediazione di alcuna interfaccia tecnologica.

Indifferentemente dal grado di plausibilità di questa ipotesi – che ho menzionato anche perché raccosta *L'omino rosso* al nutrito filone delle

riflessioni contemporanee letterarie e cinematografiche sulla tecnologia, sul virtuale e sulla crescente dematerializzazione dell'ambito esperienziale – credo però che il fascino della 'realtà virtuale' immaginata da Doina Ruști risieda anche nella sua ambiguità, nel fatto che la sua natura ultima resta aperta alla speculazione: matrice virtuale generata da un programma o dimensione parallela del possibile, stato mentale parassitario indotto dagli stimoli subliminali di Jumpy o spazio dotato di una sua consistenza ontologica? Così come la natura di Laura si dibatte tra materialismo e misticismo, anche quella dell'*alazar* si colloca nel reame dell'indecidibile e dell'ubiquo: nella sua cartografia raziocinio e intuizione non si escludono, ma si completano.

5. Conclusioni

A partire da quanto detto finora sulle molteplici modalità di inclusione attraverso cui il romanzo di Doina Ruști si relaziona alla Rete e al suo (nostro) mondo, vorrei soffermarmi in chiusura su due questioni: da un lato, come tali modalità si collochino in una più ampia tassonomia di possibilità relazionali tra Internet e la Rete; dall'altro, come esse ipostatizzino alcuni archetipi culturali attraverso i quali è possibile concettualizzare le funzioni fondamentali della Rete.

5.1. *IN & AS*

J.Á. García Landa propone di declinare la relazione tra Internet e letteratura secondo quattro modalità parallele e speculari: *Literature IN Internet*, *The Internet AS Literature*, *Literature AS Internet*, *The Internet IN Literature*.⁸⁰ I tipi di relazione proposti tra i termini sono in sostanza due, che potremmo definire 'funzione IN' e 'funzione AS' (o 'COME'). La prima fa riferimento a una relazione contenitore-contenuto, ovvero a un rapporto di 'mediazione' tra medium e messaggio: in questo senso, la letteratura 'in' Internet significa lo spostamento della rete di produzione, diffusione e fruizione della letteratura dal mondo della carta stampata a quello del Web, con tutti i cambiamenti economici e culturali che ciò comporta (nuovi canoni, nuove poetiche ecc.), mentre Internet 'in' letteratura fa riferimento soprattutto alla capacità immaginativa della letteratura di anticipare l'esistenza e i futuri sviluppi della Rete e alla sua capacità critica di costruire un discorso su di essa. Il rapporto espresso dalla seconda funzione è invece interpretabile come una sorta di convergenza tra media, riconducibile *lato*

sensu a quell'insieme di pratiche mimetiche e di incorporazione che definiscono il processo di 'rimediazione'; in questo senso, la 'letteratura' è vista nel complesso come un medium rimediato dalla Rete: essa è 'come' Internet in quanto il Web non fa che ipostatizzare in un diverso e più evoluto ambiente tecnologico quella 'rete di testi' che da sempre è la letteratura, e Internet è 'come' la letteratura poiché è anch'esso è spazio di produzione di testi letterari (ad es. nella blogosfera).

In questo quadro teorico *L'omino rosso* di Doina Ruști, pur nel suo non essere realmente intertestuale, multimediale né collaborativo, costituisce un buon esempio di 'linkteratura' e di 'internetferenza' in quanto illustra alcuni possibili esiti del processo di cambiamento che ciò che chiamiamo 'letteratura' sta attraversando per il fatto di essere parte integrante di un mondo modellato dalle tecnologie in Rete.⁸¹ Da un lato, *L'omino rosso* è un prodotto della 'funzione IN' in entrambe le direzioni, in quanto sia 'contiene', citandola e tematizzandola, la Rete – ad es. attraverso i molteplici riferimenti alla diffusione di Internet nella Romania dei primi anni Duemila, la costruzione implicita un discorso sulle relazioni telematiche e la rappresentazione della realtà virtuale – sia ne è 'contenuto', in quanto finzionalmente propone una scrittura letteraria 'nativa digitale' e in quanto materialmente nella seconda edizione è entrato all'interno della Rete come e-book, modificando conseguentemente il proprio aspetto estetico sulla scorta delle risorse offerte dall'editing digitale. Dall'altro lato, il romanzo è un prodotto della 'funzione AS' nuovamente in entrambi i sensi, perché è un testo a stampa che mima codici di testi e linguaggi in Rete facendo ampio uso di processi di rimediazione, o più precisamente di 'riferimenti intermediali', e perché facendo questo illustra finzionalmente (ricordiamo che il romanzo si presenta come una lunga serie di post su un forum) un esempio concreto di come Internet possa diventare produttore di letteratura.

In altre parole, la forma e il contenuto de *L'omino rosso* paiono parzialmente modellati da una strategia di adattamento attraverso i quali la letteratura 'tradizionale' reagisce allo stimolo e alla perturbazione rappresentati dall'esistenza della Rete. E questo a più livelli (riprendo anche qui la tassonomia di García Landa⁸²):

- (a) 'mimetico', nel senso che il romanzo incorpora nel proprio discorso narrativo i cambiamenti ai quali il mondo sta andando incontro in virtù all'esistenza di Internet e delle tecnologie che in esso convergono;
- (b) 'mediatico', in quanto nel suo 'evolvere' in e-book esemplifica (benché in maniera superficiale e ancora limitata) i modi in cui il testo, la base materiale stessa della letteratura, si altera e si modifica attraver-

so il passaggio dall'analogico al digitale e si colloca nei nuovi canali di diffusione e fruizione del testo (che già dimostrano di avere un impatto notevole da un punto di vista tanto economico quanto della gerarchizzazione dei valori); e infine

- (c) 'poetico', poiché se come si è detto la letteratura è un messaggio nella cui formalizzazione è particolarmente rilevante la finalità estetico-espressiva, il romanzo di Doina Ruști, pur restando – ripeto – nell'ambito della letteratura 'tradizionale', illustra sia nella variante cartacea sia in quella elettronica alcune delle possibili mutazioni cui i parametri di tale formalizzazione possono andare incontro al mutare del medium di riferimento.

5.2. Archetipi

Alimentato da problematiche preesistenti, il tema predominante nel dibattito intorno alla Rete dal suo emergere fino a oggi è quello dell'informazione (nelle varianti dell'accesso, della diffusione, della certificazione e così via). Non è un caso che la prima popolare metafora attraverso la quale la novità di Internet è stata concettualizzata sia quella – ereditata dagli anni Ottanta – dell' 'autostrada dell'informazione' (*information superhighway*), una rete di tragitti ad alta velocità lungo i quali infinite colonne di bit viaggiano in continuazione. L'immediata e rapidissima evoluzione della Rete in direzioni nuove e spesso inattese hanno però reso ben presto evidente come tale metafora sia quantomeno riduttiva se non addirittura ingannevole. Partendo dal presupposto che il modo in cui pensiamo Internet – ovvero le immagini mentali attraverso le quali (ce) ne rappresentiamo la natura e gli scopi – possono determinare ciò che la Rete potrà diventare, un gruppo di studiosi coordinato da Mark J. Stefik ha proposto nella seconda metà degli anni Novanta (gli anni dell'affermazione di Internet) di sostituire questa metafora limitante con altre dal più ampio orizzonte cognitivo, ciascuna collegata a una figura archetipica con un cospicuo retroterra culturale:

- (a) la 'biblioteca digitale' (*digital library*) e il 'Custode del Sapere' (*The Keeper of Knowledge*);
- (b) la 'posta elettronica' (*electronic mail*) e il 'Comunicatore' (*Communicator*);
- (c) il 'mercato elettronico' (*electronic marketplace*) e il Mercante (*Trader*);
- (d) il 'mondo digitale' (*digital world*) e l'Avventuriero (*Adventurer*).⁸³

In sostanza, tali metafore non fanno che collocare l'apparente novità di Internet all'interno di una lunga tradizione culturale, ad esso ben precedente,

mettendo in luce che le tecnologie della Rete permettono di svolgere in maniera nuova – anche se, come si è detto, il modo in cui si fa induce modifiche in cosa e chi fa – attività basilari di sempre dell’interazione umana: tenere traccia di sé, comunicare e scambiare, scoprire e imparare. In questo senso lo spazio virtuale di Internet e i servizi che esso offre sono concettualizzati come un nuovo spazio di conservazione e gestione del variegato patrimonio di memoria e di conoscenza dell’individuo e della comunità, un nuovo canale di comunicazione, un nuovo spazio di compravendita e scambio di merci e servizi, e infine, una via d’accesso a nuove esperienze. Il nucleo centrale de *L’omino rosso*, in fondo, è costituito intorno allo ‘scambio di informazione’ (tra Laura e gli utenti di *ofbrother* e della Rete in generale e tra Albert e Laura tramite l’omino rosso e Jumpy), e intorno ad esso si ritrovano almeno tre di questi archetipi della Rete.⁸⁴

L’esempio più chiaro di come Internet adempia ne *L’omino rosso* al ruolo di un nuovo, globale ‘Custode del sapere’ in quanto deposito interattivo di ‘informazione’ è in primo luogo il fatto che tutta la storia di Laura è narrata e ‘custodita’ in forma digitale su un forum, e che quindi il romanzo stesso si presenta e si definisce finzionalmente quale parte componente dell’immensa biblioteca digitale che è il Web. In seconda battuta, come si è detto, la storia di famiglia di Albert si costruisce in Rete attraverso il continuo scambio e accrescimento di informazione tra gli utenti della ‘biblioteca’. Il che conduce al secondo archetipo della Rete particolarmente rilevante nella costruzione de *L’omino rosso* e intorno al quale si articola gran parte dell’azione, quello del ‘Comunicatore’. Qui l’accento cade sullo ‘scambio’, in quanto Laura dà vita alla sua storia comunicandola al mondo con mezzi e negli spazi offerti dalla Rete e riceve *in itinere* dei feedback che la modificano e la conducono in direzioni inattese. La presenza della Rete nel romanzo si colloca globalmente sotto la tutela di questo importante archetipo, in quanto nelle narrative principali le relazioni fondamentali tra i personaggi sono quasi tutte mediate dalla Rete:⁸⁵ gli utenti reagiscono al testo di Laura via chat o via e-mail, sempre via e-mail Laura si innamora di Andrei e Albert lancia il suo richiamo verso Laura, e ancora via e-mail Laura dialoga con l’odiato vicino Straccio. In senso lato, inoltre, la storia di Laura si svolge tutta ed esclusivamente entro i confini dello schermo con cui immaginariamente si identifica la pagina stampata: al di fuori del file *celletta* in cui la annota nel suo computer, la storia di Laura esiste solo nel momento in cui viene postata in Rete e solo per i suoi utenti (tra i quali si colloca – finzionalmente – il lettore reale). Nel momento in cui la comunicazione mediata dalla Rete cessa, allorché Laura smette di postare su *ofbrother* perché ha cominciato a vivere nel mondo reale, la sua storia

smette di esistere tanto per il lettore reale quanto per quello finzionale (gli user del forum), per tornare a prende corpo solo nel momento in cui l'omino rosso le darà nuovamente consistenza con un ultimo post.

E infine l'intera vicenda di Laura è un'avventura nel virtuale: da un lato, nello spazio dematerializzato della comunicazione in rete, dall'altro, nel 'mondo digitale' dell'*alazar*. Laura incarna in questo caso, più che mai, l'archetipo dell'«Avventuriero»: in prima battuta, forse banalmente, solcando i mari della Rete per approdare, ad esempio, al sito di Andrei oppure raccogliere 'messaggi nella bottiglia' elettronici che la condurranno a svelare misteri, come nella storia di famiglia di Albert e di Albert stesso; in seconda istanza, in maniera molto più pregnante, esplorando il corrusco reame del sogno digitale creato dal programma di Albert. Enigmatiche città popolate di passaggi segreti e messaggi indecifrabili, vertiginose cadute nel buio, inseguimenti adrenalinici e voli eterici, creature mostruose o curiose, paesaggi alieni e inquietanti, un baratro in cui prendono vita persone che celando in sé un messaggio fatto di parole luminose, una bambina che non è mai esista eppure compie miracoli, un corteo di scarpe animate, sentieri pericolosi e una arcana villetta bianca e il suo ospite sorridente, tutto ciò e molto di più è l'*alazar*, puro *sense of wonder*, un mondo allucinato, convulso, assurdo eppure coerente e reale quanto sa esserlo la fantasia, un bizzarro e imprevedibile Paese delle Meraviglie elettronico in cui Laura si avventura incantata e indomita come un'Alice telematica.

Mettendo in scena il mondo contemporaneo dentro e fuori la Rete, con le sue contraddizioni e i suoi miti, le sue illusioni e i suoi sogni, ed esemplificando a più livelli le modalità con cui la letteratura offline può accostarsi alle realtà estetiche, testuali, sociali e culturali del mondo online, il romanzo *L'omino rosso* di Doina Ruști mostra che – Bibliotecari, Comunicatori, Mercanti o Avventurieri che siamo – il virtuale è reale, ma anche che per il momento (e verosimilmente per lungo tempo ancora) il mondo lì dentro comincia e finisce ancora là fuori.

Note

- ¹ G. LONGO, *Homo Technologicus* [2001], Roma, Meltemi, 2005, p. 71.
- ² G. CARAMASCHI, *La mediazione tecnologica oltre McLuhan. Artefatti, individui, descrizioni del sociale*, in "Sociologia della comunicazione", 34/2002, pp. 65-77: p. 72.
- ³ M. MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964]; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, trad. di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- ⁴ D. DE KERCKHOVE, *The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality* [1995]; trad. it. *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, a c. di Christopher Dewdney, trad. di M.T. Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1996; l'autore introduce qui il termine "psicotecnologia" per indicare ogni tecnologia che emula, estende o amplifica il potere della mente umana.
- ⁵ L'idea di Ecosistema Umano Totale (*Total Human Ecosystem*, THE) risale a F. EGLER, *The Way of Science: A Philosophy of Ecology for the Layman*, New York, Hafner Publishing Company, 1970; sull'integrazione della tecnosfera nel THE rimando in part. ai contributi di Z. NAVEH: *Landscape ecology as an emerging branch of human ecosystem science*, in "Advances in Ecological Research", 12/1982, pp. 189-237; *Some remarks on recent developments in landscape ecology as a transdisciplinary ecological and geographical science*, in *Landscape Ecology*, 5/1991, pp. 65-74; e soprattutto *The Total Human Ecosystem: Integrating Ecology and Economics*, in "BioScience", 4/2000, pp. 357-361.
- ⁶ G. CARAMASCHI, *La mediazione tecnologica*, cit., p. 72.
- ⁷ *Ibid.*, p. 71.
- ⁸ G. LONGO, *Homo Technologicus*, cit., p. 70.
- ⁹ A. SEMPRINI, *L'objet comme procès et comme action: de la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995; trad. it. *L'oggetto come processo e come azione. Per una sociosemiotica della vita quotidiana*, trad. di E. Gigante, Bologna, Esculapio, 1996; v. P. MAGLI, *Il lato discorde delle cose: oggetti d'uso, antisoggetti quotidiani*, in "EC - Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici", <http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=140>: pp. 16 [consultato in data 03/03/2013] (anche in "Il Verri" 27/2005, pp. 86-103).
- ¹⁰ Preconizzato, ad es., in un articolo seminale sull'*ubiquitous computing* da M. WEISER, *The Computer for the 21st Century*, in "Scientific American", 3/1991, pp. 94-104.
- ¹¹ D. HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* [1985], in Eadem, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.
- ¹² A. CLARK, *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 45.
- ¹³ G. LONGO, *Il simbiote: prove di umanità futura*, Roma, Meltemi, 2003.
- ¹⁴ J. RYAN, *A History of the Internet and the Digital Future*, London, Reaktion Books, 2010, p. 158 e sgg. (trad. it. *Storia di internet e il futuro digitale*, trad. di Paola Pace, Torino, Einaudi, 2011).
- ¹⁵ R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* [1960], in Idem, *Saggi di linguistica generale*, c. e intr. di L. Heilmann, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.
- ¹⁶ Cit. da B. EJCHENBAUM, *La teoria del metodo formale*, in T. TODOROV (a c. di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, pref. di R. Jakobson, ed. it. a c.

- di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, p. 37.
- ¹⁷ Un'ottima e piacevolmente erudita lettura in tal senso è l'"ermeneutica dell'idea di letteratura" (titolo originale del volume) tracciata da A. MARINO, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj, Dacia, 1987; trad. it. *Teoria della letteratura*, trad. ed. it. a c. di M. Cugno, Bologna, il Mulino, 1994.
- ¹⁸ Per un'approfondita e lucidissima introduzione alla questione e per gli sviluppi e gli intrecci della nozione jakobsoniana di "letterarietà" rimando a G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- ¹⁹ Adotto la tipologia proposta da J. TUROW, *Media Today. An Introduction to Mass Communication* [1999], 3rd edition, New York, Routledge, 2009.
- ²⁰ Seguo la classificazione di R. CAMPBELL, C.R. MARTIN, B. FABOS, *Media and Culture: An Introduction to Mass Communication* [2009], 8th edition, Boston-New York, Bedford/St. Martin's, 2012.
- ²¹ *Ibid.*, p. 48.
- ²² Sui mutamenti indotti dall'imporsi dei nuovi media in particolare nell'editoria libraria e nel libro stesso, in quanto artefatto culturale determinato dalla connessione tra testo e supporto, si vedano P. DUBINI, *Voltare pagina? Le trasformazioni del libro e dell'editoria*, Milano-Torino, Pearson, 2013; per una prospettiva specifica sul settore dell'editoria universitaria, v. K. FITZPATRICK, *Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy*, New York, New York University Press, 2011; il libro stesso, per altro, giunto alla stampa dopo numerose "bozze" in itinere pubblicate sul blog dell'autrice e una "peer review pubblica" in Rete, rappresenta un caso interessante di adattamento dell'*academic publishing* ai cambiamenti dell'ecosistema editoriale.
- ²³ La distinzione tra "nativo" e "immigrate" digitale risale al pionieristico saggio in due parti di M. PRENSKY, *Digital Natives, Digital Immigrants Part 1*, in "On the Horizon", 5/2001, pp. 1-6; *Digital Natives, Digital Immigrants Part 2: Do They Really Think Differently?*, in "On the Horizon", 6/2001, pp. 1-6.
- ²⁴ M.L. FABBRI riporta sul sito di *Pionero*. *Digital Innovation* alcuni dei dati presentati durante "Da un libro all'altro. Come cambiano scelta del libro e lettura nel digitale", un approfondimento proposto il 18 maggio 2013 nel corso del XXVI Salone Internazionale del Libro di Torino, secondo i quali al maggio 2013 i titoli italiani disponibili in formato e-book (gratuiti esclusi) sarebbero 60.589 (l'8,3% dei titoli "commercialmente vivi"), a fronte dei 15.339 del maggio 2011, con un incremento del +78,5% dei titoli proposti mensilmente tra febbraio 2012 e febbraio 2013 e il 46% dei nuovi titoli pubblicato anche in versione e-book a inizio 2013; v. <<http://www.pionero.it/2013/05/14/ebook-in-italia-785-di-titoli-in-un-anno/>> [consultato in data 03/03/2013]. A. CURIAT su *Wired* segnala però che se il boom è innegabile gli e-book rappresentano ancora una fetta marginale delle vendite di libri, e che il mercato italiano resta ancora arretrato rispetto al panorama internazionale; v. <<http://money.wired.it/finanza/2013/05/24/e-book-editoria-461891.html>> [consultato in data 03/03/2013].
- ²⁵ J.Á. GARCÍA LANDA, *Linkterature: From Word to Web. Or Literature in the Internet Internet as Literature Literature as Internet Internet in Literature* (July 2006), <<http://ssrn.com/abstract=1025231> o <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1025231>>, p. 6 [consultato in data 03/02/2013]; versione abbreviata: *Literature in Internet*, in S. POSTEGUILLO, M. J. ESTEVE, M.L. GEA-VALOR (eds.), *The Texture of Internet: Netlinguistics in Progress*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 143-159.
- ²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ M. MCLUHAN, *Understanding Media*, cit.

²⁹ Doina Ruști ha pubblicato finora sette romanzi: *Omulețul roșu* (2004; Premio «Ad visum» per il debutto e Premio per la prosa della rivista *Convorbiri literare*; trad. it. di R. Merlo: *L'omino rosso*, Firenze, Nikita, 2011), *Zogru* (2006; Premio dell'Associazione degli scrittori di Bucarest; trad. it. di R. Merlo: *Zogru*, Roma, Bonanno, 2010), *Fantoma din moară* ('Il fantasma del mulino', 2008; Premio dell'Unione degli Scrittori di Romania), *Lizoanca la 11 ani* (2009; Premio «Ion Creangă» dell'Accademia di Romania; trad. it. di Ingrid B. Coman: *Lizoanca*, Milano, Rediviva, 2013), *Cămașa în carouri și alte 10 întâmplări din București* ('La camicia a quadri e altri 10 avvenimenti bucarestini', 2010), *Patru bărbați plus Aurelius* ('Quattro uomini più Aurelius', 2011) e *Mămica la două albăstrele*, ('Mamma di due violette', 2013), nonché numerosi racconti in riviste o antologie collettive, tra cui *Povești erotice românești* ('Racconti erotici romeni', 2007), *Basme și povestiri mistice* ('Fiabe e racconti mistici', 2007), *Scriitori pe Calea Regală* ('Scrittori sulla Via Reale', 2008), *Farse, lacrimi și o găleată de sânge* ('Farse, lacrime e un secchio di sangue', 2008) e *Bookătăria de texte* ('Gastrolibreria', 2009) e *Bucureștii Vechi și Noi* ('Storie di Bucarest', 2011). Molti suoi romanzi e racconti sono stati tradotti in varie lingue. Doina Ruști è inoltre quadro universitario e studiosa di comunicazione: in questa qualità ha pubblicato, tra gli altri, *Bestiarul cantemirian* ('Bestiario cantemiriano', 2007, sulla settecentesca *Storia geroglifica* di Dimitrie Cantemir, considerato il primo romanzo in lingua romena), *Dicționar de teme și simboluri din literatura română* ('Dizionario di temi e simboli della letteratura romena', 2009, seconda ed.), *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade* ('Dizionario di simboli dell'opera di Mircea Eliade', 2005, terza ed.), *Presa culturală* ('La stampa culturale', 2002) e *Mesajul subliminal în comunicarea actuală* ('Il messaggio subliminale nella comunicazione attuale', 2005).

³⁰ Riprendo e applico *mutatis mutandis* al rapporto tra Rete e letteratura la tassonomia e le relative diciture proposte da Matteo Bittanti per il cinema tecno-ludico (ovvero quella parte della produzione cinematografica scaturita dall'incontro/scontro tra film e videogame): v. M. BITTANTI, "Game over": *il videogame nel cinema italiano (1980-2005)*, in G. CANOVA (a c. di), *Il lato oscuro delle macchine. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano contemporaneo, fra processi simbolici e dinamiche sociali*, Roma, Carocci, 2005, pp. 84-109. Una quarta modalità prevista da Bittanti, l'«adattamento», ovvero la trasposizione cinematografica di un videogioco ('film del videogioco') pare non adattabile in quanto specifica della relazione tra media (nel caso specifico, film e videogame), mentre quella tra letteratura e Rete, come si è detto, è una relazione tra messaggio e medium.

³¹ Il termine appartiene a J.D. BOLTER, R.A. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999 (ed. it. *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a c. di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennato, Milano, Guerini e Associati, 2002). Per una disamina del concetto di 'rimediazione' dal punto di vista di una più dettagliata teoria dell'«intermedialità», v. I.O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialité. Historie et théorie des arts, des lettres et des techniques", 6/2005: P. DESPOIX, Y. SPIELMANN (éds.), *Remédier/Remediation*, pp. 43-64, in part. pp. 60-64.

³² D. RUȘTI, *L'omino rosso*, trad. it. di R. Merlo, Firenze, Nikita, 2011, p. 16.

³³ Non è privo di interesse notare che nella tradizione letteraria romena i commenti degli user di *ofbrother* costituiscono un chiaro e immediato riferimento intertestuale, rappre-

sentando una rivisitazione – adattata alle modalità di produzione e fruizione del testo offerte dalla Rete – della pratica del paratesto finzionale che in Romania ha il suo più illustre rappresentante nelle note al testo della *Țiganiadă* (inizio XIX sec.) di I. Budai-Deleanu (ca. 1760-1820). Al pari di quelle degli annotatori fittizi della *Țiganiadă*, le voci degli utenti di *ofbrother* fungono da contrappunto all'assolo di Laura, accompagnandolo con annotazioni armoniche o dissonanti e non di rado entrando in dialogo tra loro in modo autonomo rispetto al testo.

³⁴ La lunga teoria di post della protagonista, in fondo, altro non è che una contaminazione contemporanea, adeguata al principale mezzo odierno di comunicazione di testi lunghi (l'e-mail), di specie consacrate come il romanzo epistolare e il *mémoire* (il filone narrativo della storia personale di Laura), al cui interno si ritrovano e si intrecciano il racconto a cornice (le varie storie della Bucarest di oggi, compresa quella di Albert) e la *mise-en-abîme* (la storia di famiglia di Albert).

³⁵ J.D. BOLTER, R.A. GRUSIN, *Remediation*, cit., p. 273.

³⁶ I.O. RAJEWSKY, *Intermediality*, cit., pp. 51-52.

³⁷ D.F. WALLACE, E Unibus Pluram: *Television and U.S. Fiction*, in "Review of Contemporary Fiction", 2/1993, pp. 151-194: p. 161 (anche in Idem, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, Boston, Little Brown, 1997, pp. 21-82).

³⁸ Una diversa prospettiva sulla questione del rapporto tra romanzo e televisione offre K. FITZPATRICK, *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*, Nashville (TN), Vanderbilt University Press, 2006; l'autrice sostiene che l'idea di una "obsolescenza" della letteratura di fronte alla televisione e ad altri media contemporanei sia in gran parte frutto di una strategia autoriale il cui scopo è creare una "zona protetta" in cui i privilegi e il prestigio sociale degli scrittori siano assicurati.

³⁹ L. MILLER, *How novels came to terms with the Internet*, in "The Guardian" [online], Saturday 15 January 2011, <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jan/15/novels-internet-laura-miller>> [consultato in data 03/03/2013].

⁴⁰ Non prendiamo in esame televisione e cinematografia, più ricettive, né alcuni filoni letterari più o meno di nicchia, come la fantascienza, in cui l'innovazione tecnologica e soprattutto la tematizzazione del rapporto tra uomo e sviluppo tecnologico costituiscono lo specifico del genere, o il thriller, che invece ha dimostrato maggiore ricettività per le potenzialità offerte dall'introduzione della Rete tra gli elementi del plot. Benché focalizzato sul rapporto tra cinema e nuove tecnologie in Italia, è di ampio respiro teorico G. CANOVA (a c. di), *Il lato oscuro delle macchine*, cit.

⁴¹ G. LONGO, *Homo technologicus*, cit, p. 70.

⁴² P. MAGLI, *Il lato discorde*, cit., p. 6.

⁴³ In un certo senso, *L'omino rosso* è un romanzo fortemente mediatico, poiché vi giocano un ruolo importante anche media "tradizionali" come radio e carta stampata, anch'essi svelati nelle quinte della loro costruzione, citati e in parte tematizzati: Laura ha rapporti con varie case editrici e con il mondo dell'editoria, e tra i vari lavoretti con cui sbarca lunario ci sono anche la giornalista per una rivista patinata e l'intervistatrice radiofonica.

⁴⁴ Esemplare è in questo senso la storia secondaria di Florentina, amica di Laura emigrata prima in Italia e poi in Vietnam, le cui modalità di comunicazione evolvono tecnologicamente parallelamente alla sua ascesa nella scala sociale, dalla lettera all'e-mail alla videocchiamata.

⁴⁵ D. RUȘTI, *L'omino rosso*, cit., p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15, 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁵¹ Ad esempio perdita di equilibrio, senso di nausea, “stato di fuga” generalizzato e AWS (*Alternate World Syndrome*, sindrome da mondo alternativo): v. M. HEIM, *Virtual Realism*, New York, Oxford University Press, 1993, pp. 131, 148-149; sulla questione si veda anche F. TONIONI, *Psicopatologia web-mediata. Dipendenza da internet e nuovi fenomeni dissociativi*, Berlin Springer, 2013.

⁵² Ad esempio: “STIL-X: Anche a me è successo di innamorarmi su internet, ma quando l’ho incontrato sono rimasta delusissima. Era un tipo brufoloso, insomma, uno che non me lo sarei mai immaginata” (D. RUȘTI, *L’omino rosso*, cit., p. 105); oppure: “EXMATRIX: Non direi che si tratta di essere intelligenti o non intelligenti. E neppure di età, sesso, religione o altri tipi di differenza. Gli amori su internet sono una malattia che ti fa a pezzi, ma dalla quale, grazie al cielo, si può guarire” (*Ibid.*, p. 249).

⁵³ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁵⁴ M. MCLUHAN, *Playboy Interview. A Candid Conversation with the High Priest of Pop Cult and Metaphysician of Media* [1969], in E. MCLUHAN, F. ZINGRONE (eds.), *Essential McLuhan* [1995], London, Routledge, 2005, pp. 222-260: p. 227.

⁵⁵ D. RUȘTI, *L’omino rosso*, cit., pp. 413-414, 415.

⁵⁶ “Dopo quell’anno, uomini hanno smesso di guardarmi, come se l’episodio di Victor avesse attirato su di me la sfortuna o una punizione per aver osato uscire dall’armatura che mi ero costruita con tanta cura. Osservavo con stupore e con amarezza gli sguardi spenti dei maschi che casualmente incontravo, e che non mi registravano più come una femmina, bensì come un oggetto qualsiasi” (*Ibid.*, p. 273).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 375.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 379.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 86-87; analogo ma di segno in un certo senso opposto è l’episodio dell’incontro con il misterioso Magus raccontato nel Capitolo 18, in cui questi viene attirato dalla sofferenza fisica e spirituale di Laura.

⁶⁰ A una festa di matrimonio (Cap. 20); tornando a casa dopo una nottata in un locale (Cap. 28); mentre serve la cena a casa degli Ardelean, una coppia per cui si è improvvisata cuoca part time (Cap. 34); mentre guarda un paio di stivali in una vetrina del centro (Cap. 40); e infine in metropolitana, tornando a casa da un’altra serata dagli Ardelean (Cap. 47).

⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

⁶² *Ibid.*, pp. 258-259.

⁶³ *Ibid.*, p. 311.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 311-312.

⁶⁵ “Per un certo tempo ha lavorato a un programma laterale, collegato a Jumpy, che modificava la storia sotto l’impulso emotivo delle parole o delle immagini che incontrava. Il pronome riflessivo, gli attributi nominali, qualsiasi sequenza linguistica che indicasse la relazione tra oggetto e azione, soprattutto gli aggettivi, alcuni di essi, e i *verba sentiendi* alla prima persona sono diventati gli indicatori di direzione nel bosco narrativo. L’incontro con queste figure della comunicazione deviava la storia verso il *nexus*, il file dal quale Jumpy sceglieva la variante epica, a volte il contesto e nella maggior parte dei casi il messaggio” (*Ibid.*, p. 313).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 314.

- ⁶⁷ Le prime due caratteristiche sono state individuate già dai primi teorici della realtà virtuale (v. K. PIMENTEL, K. TEIXEIRA, *Virtual Reality: Through the New Looking Glass*, New York, Intel/Windcrest McGraw Hill, 1993, p. 11), mentre la definizione della terza è una acquisizione più recente (v. ad es. A.M. LISEWSKI, *The concept of strong and weak virtual reality*, in "Minds and Machines", 2/2006, pp. 201-219, <<http://arxiv.org/pdf/cs/0312001v3.pdf>> [consultato online in data 03/03/2013]).
- ⁶⁸ M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 13.
- ⁶⁹ J. BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981; ed. it. *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. di P. Lalli, Bologna, Capelli, 1980.
- ⁷⁰ P. LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1995; ed. it. *Il virtuale*, trad. di M. Colò e M. Di Sopra, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- ⁷¹ J.H. MURRAY, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, New York, Free Press, 1997, pp. 161-162.
- ⁷² M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, cit., p. 19.
- ⁷³ Come in quello della realtà virtuale esaminato da M.-L. Ryan (*Ibid.*, pp. 12-13), anche nel caso dell'ipertesto le rese sembrano essere tuttora molto al di sotto delle aspettative entusiastiche formulate nel momento della sua prima teorizzazione: difficile dire se solo a causa di carenze tecnologiche; come sempre, la fantasia continua a superare la realtà...
- ⁷⁴ *Ibidem*.
- ⁷⁵ D. RUŠTI, *L'omino rosso*, cit., p. 396.
- ⁷⁶ D. RUŠTI, *L'omino rosso*, cit., p. 385.
- ⁷⁷ G. LONGO, *Il simbiote*, cit.
- ⁷⁸ F. FUKUYAMA, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2002.
- ⁷⁹ G. CARAMASCHI, *La mediazione tecnologica*, cit., p. 7.
- ⁸⁰ J.Á GARCÍA LANDA, *Linkterature*, cit.
- ⁸¹ È un dato di fatto, ad esempio, che i modi e i tempi stessi della scrittura sono cambiati con l'affermarsi dei programmi di videoscrittura, o che le modalità della ricerca scientifica e dello studio della letteratura siano sempre più orientate e modellate dalla bibliografia e dai contenuti accessibili in Rete.
- ⁸² J.Á GARCÍA LANDA, *Linkterature*, cit., p. 8.
- ⁸³ M. STEFIK, *Internet Dreams: Archetypes, Myths, and Metaphors*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1996; trad. it. *Internet Dreams – Archetipi, Miti e Metafore*, pref. di F. Carlini, trad. di L. Perria, Torino, UTET, 1997.
- ⁸⁴ Resta nell'ombra l'archetipo del "mercato", che non acquisisce reale sostanza nemmeno sotto forma di citazione in quanto l'auge dell'e-commerce (soprattutto in Romania) cade ampiamente al di fuori dei limiti di scrittura e di ambientazione del romanzo. Benché la sua nascita possa essere fatta risalire in stadio embrionale alle prime pubblicità online comparse poco prima della metà degli anni Novanta, la prima vera fase di sviluppo del commercio online è costituita dalla proliferazione e del consolidamento delle cosiddette "aziende dot.com" nel periodo 1995-2000, seguiti da un tracollo (v. M.-L. Ryan, *A History of the Internet*, cit., pp. 120-134) che ha lasciato spazio a una nuova fase di espansione solo a partire dal 2006, con l'affermazione delle tecnologie Web 2.0, degli user-generated content e della pratica del social networking.
- ⁸⁵ Numerosi sono anche gli incontri nel mondo reale, descritti da Laura con dovizia di dettagli, ma si tratta in gran parte di ricami accessori rispetto alla trama principale del romanzo.

Sistemi di lettura globale: Octave Uzanne e *La fin des livres*

CRISTINA TRINCHERO

Il faut que les livres disparaissent ou qu'ils nous engloutissent.¹

Sullo sfondo della Londra di fine Ottocento, una compagnia di amici bibliofili ed eruditi, reduci da una conferenza sul futuro del pianeta Terra organizzata nei 'venerdì scientifici' della Royal Institution, proseguono la serata al Junior Athenaeum Club disquisendo sugli scenari economici, sociali e culturali imminenti e futuri attorno a un tavolo, in una cena inaffiata da champagne. Apre il dibattito l'appassionato di politica, che intravede un imminente passaggio di testimone delle strategie governative ed economiche dalla Vecchia Europa all'America; segue il naturalista vegetariano, che prospetta una trasformazione radicale delle abitudini alimentari e dunque dei commerci quale esito di scoperte chimiche che avrebbero convertito i cibi in polveri e sciroppi; interviene l'utopista, "poète à sa manière" (FL, 72), che sogna il ritorno a un'edenica età dell'oro, risurrezione dell'umanità grazie a un recupero dei costumi primitivi. Sentiti poi l'umorista cinico, il pittore e critico d'arte dall'ispirazione mistica, esoterica e simbolista, chiude il giro delle profezie un anonimo narratore-bibliofilo, al quale viene chiesto un parere su "ce qu'il adviendra des lettres, des littérateurs et des livres d'ici quelque cent ans" (FL, 82). La risposta assume la forma di una vera e propria conferenza, dove lo scenario futuro del libro, a breve e lungo termine, prende forma, disegnato e argomentato con precisione enumerando una schiera di invenzioni già collaudate o prossime alla sperimentazione, e destinate, a giudizio del personaggio, a soppiantare il volume cartaceo nell'arco di un secolo: dal reale *phonographe* all'immaginario *phono-opéragraphe de poche* (pioniere dell'audiolibro trasferibile su supporto multimediale) fino al *kinétographe* che andava sperimentando Edison.

Impossibile non identificare nel bibliofilo-narratore del racconto, che reca l'apocalittico titolo *La fin des livres*, il profilo del suo autore, Octave Uzanne (1851-1931).



Fig. 1: Frontespizio dei *Contes pour les Bibliophiles*, prima edizione

Critico d'arte, saggista, bibliofilo, raffinata personalità nel mondo che contava nella Parigi tra Otto e Novecento, dove tra l'altro si distinse quale sottile osservatore di mode, tendenze e costumi sociali, in particolare femminili,² Uzanne fu fondatore e animatore di diversi periodici ora di rilevante riferimento nella storia della bibliofilia e dell'arte tipografica, come "Le Livre", "Le Livre moderne" e "L'Art et l'Idée". Lavorò in qualità di corrispondente per testate quali "L'Echo de Paris" e "Le Figaro",³ e intrecciò contatti e collaborazioni con i principali ambienti culturali del suo tempo, fra cui la Société des Amis des Livres e la Bibliothèque de l'Arsenal, per poi fondare a sua volta la Société des Bibliophiles Contemporains (1889-1894) e la Société des Bibliophiles Indépendants (1896-1901). Numerose le pagine da lui dedicate a una riflessione sul libro, la sua diffusione, la sua ricezione e fruizione in un'epoca di veloce evoluzione delle tecniche, degli interessi e delle abitudini sociali. Nel 1895 pubblicò a Parigi, per i tipi della Maison Quantin (la stessa casa editrice presso cui si stampava il periodico "Le Livre" da lui diretto) un volumetto di *Contes pour les bibliophiles*, al cui interno trova appunto posto il racconto *La fin des livres*. I motivi conduttori della raccolta sono per amanti della lettura e cultori del 'libro bello', con spunti di singolare lungimiranza sulla collocazione del libro, sulla

sua funzione e il suo destino in proiezione futura e futuristica, pur se sullo sfondo di avventure ancora intrise di quel gusto tardo-romantico decadente dove in una cornice ora macabra, ora fantastica, si scatenano passioni violente e intrecci imperniati sul sempiterno binomio amore-morte, mentre torbidi misteri avviluppano vecchi almanacchi e bibliotecari dai poteri arcani. Il volume comprende undici racconti: *Un Almanach des Muses de 1789*, *L'Héritage Sigismond*, *Le Bibliothécaire van der Boecken, de Rotterdam*, *Un Roman de chevalerie franco-japonais*, *Les Romantiques inconnus*, *Le Carnet de Notes de Napoléon I^{er}*, *La Fin des Livres*, *Poudrière et bibliothèque*, *L'Enfer du chevalier de Kérhany*, *Les Estrennes du poète Charron*, *Histoires de Momies (récits authentiques)*.

La prima pubblicazione de *La fin des livres* si colloca tuttavia non già nella Parigi *fin de siècle* dello scrittore, bensì a New York l'anno precedente, in inglese e con il titolo *The End of Books*: il racconto è diffuso dalla rivista "The Scribner's Magazine" nel numero 16 del luglio-dicembre 1894.⁴ La versione inglese e quella francese non sono comunque molto distanti: la copia dei *Contes* conservata alla Bibliothèque Nationale de France reca infatti stampigliata l'indicazione "Dépôt légal Seine n. 92 – 1894" e la dicitura "Achevé d'imprimer sur les presses de l'ancienne maison Quantin, à Paris, ce 27 novembre 1894", sebbene concretamente il volume uscì l'anno dopo e con data 1895 sul frontespizio. Si potrebbe ipotizzare il caso di una traduzione inglese realizzata subito dopo la prima stesura nella lingua madre dell'autore, pubblicata però prima, e da sola, della versione originale destinata a un più vario volume di brevi prose in parte raccordate da un comune oggetto di venerazione – o, se vogliamo, da un comune protagonista: il libro e il suo destino. Anche il testo *L'Héritage Sigismond* sviluppa infatti il tema della morte del libro, intesa piuttosto come sua distruzione fisica a opera di chi lo detesta, e il protagonista Jules Sigismond, al pari dell'autore, è un bibliofilo illustre. Nel racconto *Poudrière et bibliothèque*, invece, il libro rischia la morte a causa dell'indifferenza, dell'ignoranza, dell'incompetenza, come più volte accaduto nel corso della Storia. Quanto all'ambientazione e dei personaggi de *La fin des livres*, che si snoda del mondo delle accademie e dei club di Londra, la scelta era caduta su un contesto che l'autore conosceva assai bene, nei suoi ambienti intellettuali e nelle sue consuetudini, per avervi soggiornato più volte, sin dagli anni giovanili, come rievoca nelle suggestive e penetranti *Instantanés d'Angleterre*.⁵



Fig. 2: Alcune illustrazioni per *La fin des livres*, prima edizione.

La fin des livres. Titolo sviante, quello scelto da un cultore del libro quale era Uzanne: il volume cartaceo sembrerebbe destinato a estinguersi perché, uno sguardo al quadro di rapido, inesorabile, prepotente avanzamento tecnologico riassunto nelle parole del protagonista/narratore/autore, esso sembra aver esaurito la sua funzione, sopraffatto dai *media* del tempo e da quelli che sarebbero venuti a breve. Tutti i marchingegni descritti nel racconto – il personaggio è assai ben informato sui più recenti esperimenti tecnologici – nel 1895 erano stati collaudati o in fase di prova: nelle poche ma intense pagine di previsione futura del racconto si respira la medesima atmosfera di quel filone letterario che si dispiega tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, proiettato in un domani immaginario, con toni da narrativa di fantascienza, o *science-fiction*, destinata poi a svilupparsi soprattutto in area anglofona a partire dagli anni Venti del XX secolo.⁶ Octave Uzanne lavora nel clima che ha ispirato le penne più disparate, dai celeberrimi Jules Verne,⁷ Emilio Salgari,⁸ Camille Flammarion,⁹ Paul d'Ivoi¹⁰ e Herbert George Wells,¹¹ ai meno noti Edward Bellamy,¹² Paul Vibert¹³ e Geor-

ges Pellerin,¹⁴ che nelle diverse letterature hanno lasciato lungimiranti visioni future, straordinari viaggi nel tempo, percorsi immaginari e nel contempo realistici in un avvenire nemmeno tanto lontano, pagine che un secolo fa e più hanno dipinto in colori e particolari eccezionalmente veritieri l'organizzazione della nostra vita odierna, tecnologica e tecnologizzata, prevedendo tanto le comodità quanto le difficoltà di ordine pratico e sociale che tale invasione della macchina – nel senso più ampio del termine – avrebbe recato con sé. La visione futuristica di Uzanne accompagna l'entusiasmo e il senso di neanche troppo lontana rivoluzione con cui ci si avviava in un'età di tecnologia dirompente, la medesima eccitazione che pervadeva l'atmosfera delle Esposizioni universali, soprattutto quella che si tenne a Parigi nel 1900,¹⁵ anno segnato dal passaggio da un secolo all'altro, tra gli entusiasmi e le incertezze di tutte le ere di transizione,¹⁶ sin da quella suscitata dall'erezione della Tour Eiffel, inno alle sfide della modernità che dal 1889 svettava sulla città di Parigi tra acclamazioni e polemiche. Erano in effetti davvero anni di eccezionale fervore tecnologico, segnati da una concentrazione impressionante di invenzioni e di applicazioni dell'elettricità, alcune capaci di rivoluzionare lo sguardo sul mondo e le modalità di rapportarsi a esso. La fotografia, che consentiva di fissare un momento della realtà in un'immagine e di donargli vita perpetua, s'era affermata quale tecnica e quale arte da decenni; attorno al 1870, grazie a Meucci e Bell, il telefono aveva radicalmente cambiato modi e tempi della comunicazione, eliminando le distanze e le attese legate alla corrispondenza postale; nel 1877 Thomas Edison aveva brevettato il fonografo; nel 1895 i fratelli Lumière diedero la prima, stupefacente proiezione di un film al Grand Café di Parigi, sebbene già attorno al 1888 lo stesso Edison avesse avuto l'idea del *kinetoscopio*, precursore del proiettore cinematografico. A volte si dimentica che il primo esperimento di televisione elettromeccanica via filo (antenna dell'apparecchio che sarebbe stato collaudato dallo scozzese John Logie Baird nel 1925) da parte di Paul Gottlieb Nipkow risale addirittura al 1894. Le tecnologie cambiavano così, migliorandole, rendendole più veloci ed efficaci, le necessità e le abitudini quotidiane, dalla comunicazione al trasporto e, nel contempo, la macchina iniziava a favorire nuovi canali di diffusione e fruizione della cultura e delle arti. Sia sufficiente pensare alla radio, destinata a entrare in tutte le case propagando l'informazione e soddisfacendo i gusti musicali più diversi; oppure al fonografo, che dalla sua tromba riproduceva il suono ovunque e all'infinito, le grandi orchestre e i più valorosi interpreti nei ritrovi tra amici, le canzoni più amate nelle feste in casa, senza bisogno di frequentare teatri e sale da

concerti. Accanto ad essi, si introducevano tra i trastulli dei più abbienti sofisticati piccoli congegni come il *teatrofono*,¹⁷ dispositivo capace di far ascoltare a distanza, sfruttando le linee telefoniche, concerti e spettacoli teatrali di prosa restando comodamente seduti nella poltrona di casa. Ne dà conto entusiasticamente Marcel Proust, il quale, abbonato al teatrofono, il 21 febbraio 1911, a Parigi, si diletta ad ascoltare *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy senza doversi allontanare dalla sua dimora per recarsi all'Opéra Comique: "J'ai entendu hier au théâtrophone un acte des Maîtres Chanteurs [...] et ce soir... tout Pelléas".¹⁸

La fin des livres si configura dunque sin dal titolo come un racconto di anticipazione, intriso degli entusiasmi e delle diffidenze nei confronti dei fasti e delle derive tecnologiche, capace di dare descrizioni precise degli strumenti che avrebbero accompagnato la quotidianità futura, prevenendo persino le difficoltà materiali che avrebbero richiesto soluzioni innovative, prima fra tutte l'alimentazione senza fili dei dispositivi elettrici con cui, ad esempio, ciascuno avrebbe potuto recare con sé ovunque un libro sonoro: i *phonographe* destinati a sostituire i volumi cartacei avranno perciò da essere "portatifs, légers et résistants" (FL, 90), capaci di contenere l'equivalente di un romanzo di 400-550 pagine – una sorta di *Ur-walkman* per la lettura da passeggio.

Il bibliofilo Octave Uzanne, l'appassionato di edizioni raffinate, il cultore del libro come 'oggetto bello' finanche esteticamente, nel suo racconto si proietta quindi in un mondo che parrebbe senza carta, o dove comunque l'approccio al testo, letterario o giornalistico, avverrebbe principalmente attraverso altri sensi e altri canali: "Si par livres vous entendez parler de nos innombrables cahiers de papier imprimé, ployé, cousu, broché sous une couverture annonçant le titre de l'ouvrage, je vous avouerai franchement que je ne crois point [...] que l'invention de Gutenberg puisse ne pas tomber plus ou moins prochainement en désuétude comme interprète de nos productions intellectuelles" (FL, 84).

LOISIRS LITTÉRAIRES AU XX^e SIÈCLEFig. 3: *La fin des livres*: scenari futuri.

La proiezione futura induce il narratore/protagonista a interrogarsi altresì sul destino delle biblioteche, tradizionali custodi e organizzatrici del sapere, dal momento in cui i testi saranno resi disponibili su altri strumenti che non la carta rilegata. Avranno senso di esistere, e, se sì, cosa conterranno? Uzanne abbozza un progetto di molto vicino all'odierno concetto di mediateca, o biblioteca-mediateca, dove il tradizionale libro viene affiancato da tecnologici strumenti di fruizione della conoscenza, che fanno leva sull'elemento sonoro e su quello visivo: "Les bibliothèques deviendront les phonographothèques ou bien les clichéothèques" (p. 94). Sugli scaffali, "les cylindres bien étiquetés des œuvres des génies de l'humanité" conterranno la lettura e l'interpretazione delle grandi opere letterarie e teatrali affidate ai migliori attori, come "[...] le *Molière* de Coquelin, le *Shakespeare* d'Irving, le *Dante* de Salvini, le *Dumas fils* d'Eléonore Duce [sic!], le *Hugo* de Sarah Bernhardt, le *Balzac* de Mounet Sully, tandis que Goethe, Milton, Byron, Dickens, Emerson, Tennyson, Musset et autres auront été vibrés sur cylindres par des diseurs de choix" (FL, 94).¹⁹ Nell'immaginazione dell'au-

tore c'è spazio pure per i bibliofili come lui, necessariamente costretti ad ampliare interessi e competenze, e tramutati in *phonographophiles*: continueranno a circondarsi di opere rare, non potranno però più limitarsi all'esclusivo culto dell'edizione di pregio. E, ancora, cambierà l'aspetto della libreria: in luogo di un negozio con metri di scaffali, tanti distributori disposti nelle strade potranno erogare dei cilindretti su cui saranno stati registrati i libri e il passante desideroso di una nuova 'lettura' con modica spesa potrà rifornirsi di un romanzo come di una bevanda.²⁰ Addirittura, in uno slancio di straordinaria propagazione della cultura, nelle città, a ogni incrocio, altri arnesi – sorta di altoparlanti come quelli che oggi diffondono musica ovunque – permetteranno, ai “passants studieux”, di godere di momenti di alte letture premendo un semplice *bouton indicateur* capace di azionare dei *tuyaux d'audition* che rilasceranno nell'aria le parole delle più fini penne letterarie (FL, 98).

La fin des livres: ma si tratta di una vera fine?²¹ A tratti, i toni si fanno cupi. Uno sguardo al presente induce la voce narrante a temere la scomparsa del libro cartaceo proprio perché le vesti tecnologiche destinate a essere indossate dai testi parrebbero esercitare maggiore fascino sul pubblico. Praticità e seduzione del più moderno e attrattivo mezzo di comunicazione e pigrizia del lettore: ecco i fattori destinati a far sostituire i polverosi, fragranti volumi cartacei da gingilli tecnologici. Magia della novità e componente ludica del libro-giocattolo distraggono, attirano, soddisfano i capricci delle mode, fanno sentire *à la page*, al passo coi tempi. Non meno determinante è una certa qual innata indolenza umana, che induce a rifuggire quanto possibile le attività che domandano impegno e fatica, realtà riscontrabile più che mai in quegli anni di così rapida accelerazione tecnologica, in cui ogni aspetto del vivere umano sembrava potersi fare più leggero, meno oneroso, più rapido, grazie alla Macchina: “Je me base sur cette constatation indéniable que l'homme de loisir repousse chaque jour davantage la fatigue et qu'il recherche avidamment ce qu'il appelle le confortable, c'est-à-dire toutes les occasions de ménager autant que possible la dépense et le jeu de ses organes” (FL, 86). Avrà allora successo “[...] tout ce qui flattera et entretiendra la paresse et l'égoïsme de l'homme: l'ascenseur a tué les ascensions dans les maisons; le phonographe détruira probablement l'imprimerie” (FL, 88), poiché la lettura richiede al cervello attenzione e concentrazione, e conseguente dispendio di energie. Si notino, in queste osservazioni, i dettagli quasi medici introdotti da Uzanne, in linea con la cultura scientifica del suo tempo:

[...] car non seulement elle exige de notre cerveau une attention soutenue qui consomme une forte partie de nos phosphates cérébraux, mais encore elle ploie notre

corps en diverses attitudes lassantes. Elle nous force, si nous lisons un de vos [il personaggio del bibliofilo narratore è un francese di passaggio a Londra] grands journaux, format du “Times”, à déployer une certaine habileté dans l’art de retourner et de plier les feuilles; elle surmène nos muscles tenseurs, si nous tenons le papier largement ouvert; enfin, si c’est au livre que nous nous dressons, la nécessité de couper les feuillets, de les chasser tour à tour l’un sur l’autre produit, par menus heurts successifs, un énervement très troublant à la longue (FL, 86-88).

D’altro canto, la sottile accusa di crescente indolenza che secondo Uzanne parrebbe allontanare i contemporanei dall’abitudine della lettura e il sicuro gradimento che incontrerebbero le moderne apparecchiature per la fruizione dei testi vanno di pari passo con lo sviluppo di quella *société des loisirs* così ben ritratta nell’acuta, ironicamente pungente esposizione di Guy de Maupassant ne *Les Dimanches d’un bourgeois de Paris* (1880), raccolta aneddotica delle avventure di Monsieur Patissot, maldestro e ambizioso impiegato ministeriale calato nei moderni riti della società borghese *fin de siècle* che scopre il ridimensionamento della settimana lavorativa, istituisce e istituzionalizza il riposo e lo svago domenicali e vacanzieri, cercando forme di intrattenimento non eccessivamente impegnativo per colmare il tempo libero.²² La nuova società appare attratta da forme di svago fino a quel momento non contemplate nelle consuetudini, fra cui persino la pratica dello sport, efficacemente ritratta da Alphonse Daudet in *Tartarin sur les Alpes*, del 1885, divertente episodio della saga del celeberrimo suo eroe capace di cogliere con spunti finemente ironici la recente moda del turismo invernale in montagna e della pratica dello sport, diletto appena scoperto dai ceti più abbienti e motivo di sfoggio del proprio status. Un attento osservatore delle mode quale era Uzanne non poteva non riscontrare questa tendenza, intravedendo un’evoluzione inevitabile del concetto di cultura, via via meno libresca e sempre più in cerca dell’immediatezza, della praticità, della portabilità, della conciliazione tra studio e ricreazione, di un alleggerimento del sapere ‘colto’ grazie a un canale dilettevole, e dell’impiego di strumenti comodi e fattezze allettanti – oggi diremmo anche ergonomici e *friendly* – quale stimolo per l’avvicinamento alla conoscenza delle lettere, del pensiero e delle arti, e all’informazione sull’attualità.

Non di mera evoluzione del costume si trattava, bensì di trasformazione del processo di produzione e di diffusione del libro, investito da una crisi proprio negli anni Novanta del XIX secolo, di cui Uzanne rilevò perfettamente i sintomi, da vero professionista del mondo librario,²³ constatando come il declino dell’arte grafica e della circolazione del libro derivassero da un lato dalla crescente diffusione della stampa quotidiana e periodica, di più accattivante e pratica lettura, dall’altro dal progresso delle tecniche tipogra-

fiche che stavano facilitando l'iperproduzione e la massiccia immissione sul mercato librario di opere di narrativa a costi minori, nelle cosiddette edizioni tascabili – spesso però non di alto valore. Acuto osservatore della società, riscontrò come l'allargamento e la diversificazione della gamma dei lettori grazie a una più estesa alfabetizzazione portasse a un inevitabile abbassamento del livello della qualità letteraria: non conta infatti solo quanto si legge, ma cosa si legge, e il più ampio pubblico di lettori tendeva a richiedere con crescente insistenza quelle opere che già Sainte-Beuve aveva qualificato con disprezzo come letteratura industriale.²⁴ Significativo quanto Uzanne scrive nei *Caprices d'un bibliophile*, già nel 1878, a proposito di un pubblico che appariva vieppiù composto dai soggetti più disparati e dagli interessi più lontani: “Aujourd’hui, tout le monde lit, depuis la laitière qui vend son lait le matin, au coin de la rue, jusqu’à la duchesse sur sa chaise longue; dans notre société actuelle, le Roman est indispensable”²⁵ – e là dove affermava che il romanzo era ormai indispensabile faceva riferimento a quella letteratura di consumo non sempre di buona qualità.

Rovesciando l'ottica, i commenti del protagonista de *La fin des livres* possono epperò assumere una valenza positiva: l'oggetto-libro (ma ugualmente il giornale e il periodico, come si legge in FL, 102) non sarebbe scomparso: semplicemente avrebbe cambiato forma e trovato diverse modalità di accesso e utilizzo, affiancabili a quelle tradizionali, senza sostituirle e annullarle. E Uzanne proiettò la sua visione nella civiltà dei suoi nipoti – pertanto le sue congetture si muovono di un paio di generazioni in avanti soltanto. Andando al di là dei curiosi congegni con cui immagina popolarsi le giornate del futuro, le sue righe suonano di forte attualità là dove obbligano a meditare sull'inevitabile trasformazione dell'identità e del ruolo dell'autore conseguenti la nuova dimensione del libro – “On ne nommera plus, en ce temps assez proche, les hommes de lettres des écrivains, mais plutôt des narrateurs” (FL, 92). La diversa modalità di accesso ai testi avrebbe poi comportato un cambiamento nell'arte dello scrivere: “[...] le goût du style et des phrases pompeusement parées se perdra peu à peu, mais l'art de la diction prendra des proportions invraisemblables” (FL, 92). Come avrebbe commentato Uzanne il processo di semplificazione, di omologazione, di spersonalizzazione che contraddistingue la prosa nell'odierna comunicazione via web, dai brevi cinguettii di Twitter, dove si vuole condensare un pensiero in 140 caratteri, alle frasi smozzicate, neglettamente sgrammaticate, pubblicate nei blog e su Facebook, fino ai tecnicismi informatici e degli standardizzati lessici settoriali che oggi investono e invadono persino la scrittura letteraria e saggistica?



Fig. 4: *La fin des livres*: scenari futuri.

Certo Octave Uzanne parla di *enregistreurs* e non di computer, in una fase di evoluzione tecnologica dove era la componente audio a imporsi, dove quanto fino ad allora era realizzato per iscritto, a mano o con l'ausilio delle macchine, e fruito con gli occhi, attraverso la lettura, sembrava destinato a evolversi tutto in una dimensione sonora: dal rito della missiva pensata, vergata con penna e calamaio, chiusa, sigillata, spedita, attesa, consegnata, dischiusa, letta e riletta, si era passati all'immediatezza e alla pragmaticità della telefonata, al suono della voce. Cosa avrebbe pensato se avesse mai intuito che i suoi libri sarebbero stati disponibili, cent'anni dopo o poco oltre, su uno schermo, tali quali gli originali, grazie al processo di scansione e digitalizzazione informatica, preservati per sempre dal deterioramento, consultabili ovunque e da chiunque, riproducibili all'infinito – incredibilmente e forse paradossalmente ancora grazie alla 'vecchia' carta, stampandone, se desiderate, copie in fac-simile, meno fasciose di un bel volume dalla pregiata rilegatura e più anonime su uno standardizzato foglio 'A4', però comunque ancora destinate a essere sfogliate, sottolineate, lette

con gli occhi? In effetti, lungi dal configurarsi come congedo dall'oggetto-libro, la prima edizione francese dei *Contes* in cui è racchiuso *La fin des livres* è oggetto di studio attento, di scelta raffinata ed elegante quanto a caratteri tipografici e corredo iconografico: la raccolta si distingue per ricercatezza, in perfetto stile liberty, grazie ai disegni di Albert Robida,²⁶ che ne ha fatto un oggetto per bibliofili, per amanti delle cose belle, per coloro che sanno apprezzare le edizioni di pregio, dove ai contenuti fa da contrappunto un'iconografia di raffinata qualità, così che tra testo e immagine viene a formarsi un insieme pressoché omogeneo e inscindibile. Non si tratta di un caso isolato: in tutta la sua carriera di scrittore Uzanne intrecciò collaborazioni con fini disegnatori, incaricati di decorare con ricercata iconografia i suoi volumi: oltre ad Albert Robida, reclutò Paul Avril e Félicien Rops.²⁷ Come si legge nell'epistola dedicatoria composta in un suggestivo, coinvolto francese arcaizzante, *A Albert Robida, maître imaigier en épistre dédicatoire*, le eccellenti illustrazioni di Robida, al quale Uzanne riconosce il merito di aver fortemente contribuito alla realizzazione dei *Contes*, sono da lui considerate di così grande importanza da far eleggere il suo collaboratore a coautore:

[...] mon cher compagnon de plume et de crayon [...], cet ouvrage dont vous êtes, sinon le père absolu, du moins le véritable metteur en scène et l'inépuisable illustrateur [...]. Sans l'appui de votre admirable faculté de travailleur, réalisant prestement toute idée émise, avant même qu'elle ne se soit évaporée en rêve indécis, sans le concours de votre génie d'assimilation apte à vibrer à tous les sons de cloche de la pensée et sous l'impression de tous les paradoxes développés au cours d'une conversation littéraire, il est presque certain que ces divers *Contes pour les Bibliophiles* se seraient envolés en vaines paroles, dans la fumée des cigarettes dont les spirales bleuâtres semblent, parfois, soutenir et envoiler la vague chevauchée des projets enjôleurs qui nous hantent au passage.²⁸

D'altro canto, nel 1883 Robida aveva pur dato alle stampe *Le Vingtième siècle*, opera meno nota delle avveniristiche saghe verniane, nondimeno importante nello sviluppo della letteratura sul tema dell'avvenire, e che fu seguita da altre due prose con cui forma una trilogia di romanzi d'anticipazione, *La Guerre au vingtième siècle* (1887) e *La vie électrique* (1890). Allo stesso Robida si deve ad esempio la descrizione della futura televisione.²⁹ Spesso più audace di Verne, nelle sue trame egli propone non creazioni di studiosi folli bensì invenzioni integrate alla vita quotidiana, con la capacità di immaginare gli sviluppi sociali che ne derivano (anticipò un alto livello di emancipazione femminile, il fenomeno del turismo di massa e i problemi dovuti all'inquinamento che emergono soltanto oggi). Il significativo ruolo

svolto in Francia nella promozione dell'illustrazione e della decorazione del libro gli è valso la definizione di antesignano del *romancier graphique*, precursore di quelli che oggi chiamiamo *graphic novels* appunto per il suo operato di illustratore, soprattutto nell'ambito della narrativa per ragazzi. Erano d'altronde anni in cui l'oggetto-libro andava modificando la sua fisionomia e parimenti andava trasformandosi il ruolo dell'illustratore di libri e giornali, con una sempre maggiore integrazione tra testo narrativo o giornalistico e disegno. Con artisti quali Albert Robida, Willette e Caran D'Ache, nel passaggio tra Otto e Novecento si esaurisce definitivamente la figura dell'illustratore-caricaturista alla Daumier e alla Gavarni della generazione precedente.

Come non percepire allora nella collaborazione tra Uzanne e Robida un'inconscia, lungimirante proiezione dell'autore de *La fin des livres* fino alla nostra moderna èra dell'immagine, delle molteplici modalità di visualizzazione e fruizione dei testi grazie alle tecnologie, per questa enfaticizzazione dell'elemento grafico e dunque visivo? Uzanne si soffermò sull'emergente società dell'immagine e sulla risposta che tale società si attendeva dalle tecnologie: "L'homme, qui est un éternel grand enfant, réclamera toujours des images et aimera à voir la représentation des choses qu'il imagine ou qu'on lui raconte [...]; l'illustration sera abondante et réaliste" (FL, 106). Accolse con entusiasmo i primi esperimenti pubblici del *kinetografo* di Thomas Edison, "illustrateur de la vie quotidienne" che doveva registrare il movimento dell'uomo e riprodurlo, esattamente come il fonografo registrava e riproduceva i suoni (FL, 106). Infine, come non immaginare, alla luce dell'avvento dell'informatica e del web accessibile ovunque, un'evoluzione delle forme di quel *phonographisme* che avrebbe dovuto portare giornali, notizie, opere letterarie nelle camere di albergo, nei locali pubblici, sui mezzi di trasporto (cfr. FL, 100), nel nostro vivere sempre collegati, nei nostri ambienti wi-fi, che ci consentono in ogni luogo e a ogni momento di reperire dati e scaricare contenuti?

Apprezzabile, dunque, la sensibilità di Octave Uzanne verso gli scenari futuri del libro e della fruizione dell'informazione e della cultura, libera da quegli scetticismi, quelle diffidenze o addirittura quell'ostilità verso la tecnologia che spesso contraddistinguono l'intellettuale umanista.³⁰ Un *modernista reazionario*, secondo la contrastata definizione che ne propone Willa Z. Silverman, per il suo slancio nel presente e nel futuro e la fede entusiasta nelle tecnologie, intrecciati comunque a uno sguardo costante alle epoche passate, soprattutto il Settecento, nelle quali il libro era stato oggetto di una vera e propria arte. Non soltanto bibliofilo, Uzanne fu altresì appassionato studioso di letteratura, tant'è che sono sue pregiate riedizioni

critiche di autori, molti dei quali minori, di secoli addietro.³¹ La particolare ammirazione per l'epoca di Luigi XIV e Luigi XV lo portò a concepire per il libro un'arte configurata come una sorta di neo-rococò, destinata a lasciare strascichi sul gusto Art Nouveau di poco successivo. Cultore e studioso del passato, Uzanne si considerava un riformatore e proclamava che il futuro e il successo erano in mano di coloro che sapevano innovare: araldo di una nuova forma di bibliofilia, esortava al cambiamento e all'adozione di più avanzate tecniche nell'arte della stampa, dell'illustrazione, della rilegatura, affinché l'allargamento del pubblico di lettori e la maggiore divulgazione del libro in versione economica non fossero disgiunte dalla considerazione del libro quale opera d'arte, da apprezzare tanto per il contenuto quanto per la veste grafica, la quale avrebbe dovuto essere degna testimone del suo tempo.³² Lo sguardo suo fu ottimistico circa le possibilità e i nuovi orizzonti resi attuabili dall'evoluzione tecnologica, condividendo l'entusiasmo che animò nel 1894 l'*Exposition internationale du livre et des industries du papier*, organizzata a Parigi presso il Palais de l'Industrie.³³

O forse, più semplicemente, va ricordato come uno spirito moderno; così lo chiama Mariagiulia Longhi nell'articolo che gli ha dedicato di recente,³⁴ un'intelligenza capace di cogliere le avvisaglie della terza rivoluzione ICT della Storia e anticiparne le implicazioni, pur non potendo materialmente ancora concepire le tecnologie informatiche: in grado di esaminare lucidamente, e con fitti riferimenti al passato, i cambiamenti che quella che sarebbe poi stata definita la *mediasfera* produce nella psicologia e quindi nei comportamenti, nelle consuetudini e nelle preoccupazioni umane, una rivoluzione più vasta e penetrante persino dell'avvento della scrittura. Lo sviluppo dei segni grafici, che diedero forma concreta e certa alla conservazione e trasmissione dei dati, affidate nelle culture orali alla memoria individuale e della comunità attraverso il parlato e i segni, era stata a tutti gli effetti la prima rivoluzione ICT. Attorno alla metà del Quattrocento era poi avvenuta la seconda rivoluzione, con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, che aveva consentito di fissare e diffondere a raggio via via più ampio quanto prima era fugace e precario, flebilmente dipendente dai contatti personali, dalle sorti e dal ricordo dell'individuo. La terza rivoluzione ICT in atto oggi sta introducendo forme di fruizione che esulano dalla carta, con una conseguente ridefinizione della gerarchia degli organi di senso, la trasmutazione dei testi non più (solo) scritti, la rielaborazione del concetto di autore, le metamorfosi del modo di scrivere e di leggere.³⁵ Ma sarà vera fine, o piuttosto una nuova veste, una veste in più, che forse mai soppianderà quella cartacea. Non fine del libro, dunque, bensì sua trasformazione: "Un continuo morire e rinascere in altra forma, più belli e vigorosi di prima".³⁶

Note

- ¹ O. UZANNE, *La fin des livres* [1895], Milano, La Vita Felice, 2009, p. 110 [le successive citazioni dallo stesso testo saranno contrassegnate dalla sigla FL, inserita tra parentesi tonde nel corpo del discorso e seguita dall'indicazione della pagina]. I brani del racconto di Uzanne trasposti nel presente saggio sono ricavati da questa recente ristampa, edizione con testo originale a fronte realizzata in Italia nel 2009 da La Vita Felice, nella collana "Liberilibri" (n. 5) diretta da Pino di Bianco. Il volume racchiude tre racconti di Uzanne: *L'Héritage Sigismond*, *Luttes homérique d'un vrai bibliofol*, *La fin des livres* e *Poudrière et bibliothèque*. Interessanti e utili le informazioni e le riflessioni critiche esposte da Pino di Bianco nelle pagine introduttive (pp. 5-11). Il testo francese da lui riprodotto è quello della prima edizione posseduta dalla Bibliothèque Nationale de France, *Contes pour les bibliophiles* par Octave Uzanne et Albert Robida, Paris, Ancienne Maison Quantin, rue S. Benoît No VII, 1895. Segnaliamo una ristampa francese del solo racconto *La fin des livres* da parte delle Editions Manutius, uscita nel 2008.

Le riproduzioni dai *Contes* inserite nel presente saggio sono state ricavate dalla copia del volume di Octave Uzanne conservata presso la Biblioteca Civica Centrale di Torino, che si ringrazia per la cortese disponibilità a realizzarne la digitalizzazione.

- ² Si ricordino in proposito alcune delle sue numerose pubblicazioni: *L'Eventail* (1882), *L'Ombrelle, le gant, le manchon* (1883), *La Française du siècle: modes, mœurs, usages* (1886), *Le Miroir du Monde, notes et sensations de la vie pittoresque* (1888), *Le Parisien du célibataire, observations physiologiques et morales sur l'état du célibat* (1890), *La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892* (1892), *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions: études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin* (1894), *La Femme à Paris: nos contemporaines, notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions* (1894), *Le Spectacle contemporain; sottisier des mœurs: quelques vanités et ridicules du jour, modes esthétiques, domestiques et sociales, façons de vivre, d'être et de paraître, bluffs scientifiques et médicaux, évolution des manières, de l'esprit et du goût* (1911).

- ³ Louis Octave Uzanne nacque ad Auxerre nel 1851 e morì a Saint-Cloud nel 1931. Oggi è ricordato principalmente per la sua bibliofilia. Non esistono su di lui studi di insieme, tuttavia nei decenni l'attenzione degli studiosi ha portato alla luce alcune sfaccettature della sua personalità e dei suoi interventi sulla stampa e in volume. Viene sistematicamente menzionato in saggi sulla storia del libro, dell'arte tipografica e della bibliofilia, ma anche sul costume tra XIX e XX secolo. Esiste oggi un sito Web interamente dedicato alla sua vita e alla sua opera, con puntuale e preziosa raccolta di informazioni, documenti d'archivi e materiali iconografici, spesso rari e di valore, <http://octave-uzanne-bibliophile.blogspot.it/>, realizzata dal libraio e bibliofilo Bertrand Hugonnard-Roche, al quale si devono interessanti e costanti ricerche e scoperte sulla biografia e le molteplici attività di Uzanne.

Una bella descrizione d'epoca di Uzanne quale cultore del libro prezioso è data da Remy de Gourmont nelle sue *Promenades littéraires (Quatrième série. Souvenirs du symbolisme et autres études*, Paris, Mercure de France, 1927, in particolare pp. 130-135). È su Uzanne un ricco saggio di Willa Z. SILVERMAN, *Books worthy of our era: Octave Uzanne. Technology and the Luxury Book in Fin-de-siècle France*, apparso su "Book History", vol. 7 (2004), pp. 239-284. La stessa studiosa è autrice di una minuziosa mo-

nografia sui collezionisti e bibliofili francesi tra Otto e Novecento: *The new bibliopolis: French book collectors and the culture of print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008. A Uzanne nel 2009 è stato poi dedicato un articolo sui “Cahiers de littérature française” (7-8, 2009; a cura di Guy Ducrey e Hélène Védrune) numero monografico sui *Décadents méconnus* (M. LONGHI, *Octave Uzanne 1851-1931, un “esprit moderne”*). Occorre infine segnalare gli articoli di Pierre Juhel: *Octave Uzanne: sa revue L'Art et l'Idée en 1892*, in “Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français” (année 2003), 2004, pp. 329-356, e *Lettres d'Octave Uzanne à Félix Nadar*, in “Bulletin du bibliophile”, 2008, n°2, pp. 351-389.

⁴ Pp. 221-231. L'intervento di Uzanne su questo periodico oggi alquanto raro è disponibile ora in versione digitale su <http://ebooks.adelaide.edu.au/u/uzanne/octave/end/> e su <http://lucy.ukc.ac.uk/Uzanne/uzanne.html>. “The Scribner's” era il titolo di una rivista pubblicata dalla casa editrice di Charles Scribner's Sons.

⁵ Octave Uzanne conosceva l'Inghilterra sin dalla giovinezza, quando fu inviato dalla famiglia a studiare in un *college* di Richmond, appena fuori Londra. Le *Instantanés d'Angleterre*, raccolta edita a Parigi da Payot nel 1914, riprende in parte un'opera precedente, stampata nel 1898 con il titolo *Types de Londres*, sempre a Parigi, da Henry Floury. Si trattava però di una collezione di disegni dell'illustratore inglese William Nicholson corredata da uno scritto di Uzanne.

⁶ Il termine *science-fiction*, apparso negli anni Venti del Novecento, si deve a Hugo Gernsback (1884-1967), che prima formulò l'espressione *scientifiction*, destinato poi a essere designato dalla semplice sigla SF. Gernsback fu il fondatore in America di una rivista incentrata sul genere, intitolata “Amazing Stories”, attiva dal 1926. In Italia la nascita del genere è ufficializzata dalla pubblicazione nell'aprile 1952, a Roma, del mensile “Scienza Fantastica”, e poi, nell'ottobre dello stesso anno, dall'inizio della serie dei “Romanzi di Urania” a cura di Giorgio Monicelli, cui si deve l'invenzione del termine *fantascienza*.

Non apriamo in questa sede una parentesi, che sarebbe troppo ampia, sulla tanta letteratura – perlopiù in forma di romanzo, o di racconto – ispirata a proiezioni future fiorita nella svolta secolare tra Otto e Novecento, e che poi nel passaggio dal secondo al terzo millennio ha fatto rilevare diversi snodi, con ulteriori proiezioni in un mondo dopo il fatidico anno Duemila, o più in là ancora. Ci limitiamo qui a rinviare ad alcune letture di riferimento attinenti alle origini e agli sviluppi del genere: J. GATTÉGNO, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971; P. VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1972; D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985; D. GUIOT *et al.*, *La Science-fiction*, Paris, M.A. Editions, 1987.

⁷ Si ricordi che è di Jules Verne una singolare visione futuristica della Parigi negli anni '60 del Novecento, *Paris au XX^e siècle*, scritta nel 1863 ma data alle stampe soltanto nel 1994 da Hachette. Non si tratta certo del primo *roman d'anticipation* della letteratura francese, e tantomeno nel panorama letterario europeo, che annovera nella tradizione del genere opere di stupefacente intuizione, come *L'An 2040, ou rêve s'il en fut jamais* di Louis Sébastien Mercier, edito a Londra nel 1770 [prima edizione anonima], e che, com'è noto, affonda le radici nelle utopie filosofiche del Rinascimento e del XVI secolo.

⁸ Si veda il romanzo *Le meraviglie del Duemila* (ora disponibile nell'edizione Torino, Andrea Viglongo & C. Editori, 1995, con corpose pagine introduttive sulla cornice storico-culturale del romanzo e sulle articolazioni di questo filone narrativo tra XIX e XX secolo,

a firma di Giovanna Viglongo, pp. V-XXVI, e di Felice Pozzo, pp. XXVII-LVI), composto attorno al 1903 e pubblicato per la prima volta a Firenze da R. Bemporad e figlio editori, nel 1907, impostato secondo il collaudato canovaccio costruito sul sonno secolare del protagonista, che nel sogno si trova proiettato in un'epoca futura (contemporaneo e di uguale impostazione è *La figlia di Iorio*, romanzo di Gabriele D'Annunzio dato alle stampe nel 1904).

⁹ A Flammarion si deve la futuristica *Uranie*, del 1889.

¹⁰ Sono suoi i *Voyages excentriques* (1894-1914).

¹¹ Fra le tante sue opere narrative, che era solito definire *scientific romance*, si ricordi che nel 1895 Herbert George Wells pubblicò *La macchina del tempo*, romanzo destinato a grande notorietà e, grazie anche alle trasposizioni cinematografiche, allo sviluppo del pur antico filone del viaggio nel tempo.

¹² Autore del *Massachussets* (1850-1898), in *Looking backward* (2000-1887), del 1888, immagina il risveglio del protagonista, dopo un sonno di 113 anni indotto da ipnosi per curare una grave insonnia, negli Stati Uniti del 2000, in un'utopia socialista dove tutto è cambiato e dove regnano pace, fratellanza e uguaglianza.

¹³ Edmond-Célestin-Paul Vibert deve essere collocato tra i precursori ottocenteschi della *science-fiction* in terra francese per le sue novelle fantastiche, ispirate all'evoluzione del sapere scientifico (cfr. *Pour lire en automobile. Nouvelles fantastiques*, raccolta pubblicata a Parigi nel 1901 da Berger-Levrault, successivamente riedita nella riproduzione anastatica Genève, Slatkine, 1981).

¹⁴ Georges Pellerin pubblicò nel 1878 *Le monde dans deux mille ans*, dove tracciava una futura età dell'oro ritrovata.

¹⁵ L'esposizione dell'anno cruciale che traghettò nel secolo nuovo fu segnata da molte importanti realizzazioni e innovazioni per la città, fra cui l'inaugurazione della prima linea della metropolitana.

¹⁶ Tra la folta bibliografia sulla Francia tra Otto e Novecento cfr., almeno, il volume di sintesi di Dominique Lejeune *La France de la Belle Époque (1896-1914)*, Paris, Armand Colin, 2003.

¹⁷ L'invenzione è opera di Clément Ader e consentiva altresì di richiedere l'ascolto in differita di spettacoli registrati. Si veda, in merito, il volume di Anita Pesce *La sirena nel solco: origini della riproduzione sonora*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005, in particolare pp. 26-28.

¹⁸ M. PROUST, *Correspondance*, X, Paris, Plon, 1983, p. 250. Lettera a Reynaldo Hahn datata Parigi, 21 febbraio 1911. Ne parla anche in una lettera allo stesso destinatario, datata 4 marzo 1911.

¹⁹ Uzanne associa i grandi attori menzionati ai maestri della letteratura nei quali si distinsero come i maggiori interpreti.

²⁰ L'autore designa questi distributori con l'espressione inglese *automatic libraries*.

²¹ Per un sintetico ma denso ed efficace panorama delle previsioni, ottimistiche e pessimistiche, sul destino del libro tra fine Ottocento e fine Novecento, costellato di esempi di interpretazioni del futuro della carta stampata e delle tecnologie che potrebbero soppiantarla o comunque rivaleggiare con essa, rimandiamo al saggio di Priscilla Coit Murphy, *Books are dead, long live books*, disponibile in <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/murphy.html>, December 19, 1999. Nutrita la bibliografia sulla storia delle anticipazioni futuristiche del destino del libro.

²² *Les Dimanches* uscirono per la prima volta a puntate su "Le Gaulois", nel 1880.

- ²³ Di sicuro interesse sulla questione è lo studio di Robert Byrnes, *The French Publishing Industry and Its Crisis in the 1890's*, pubblicato su "The Journal of Modern History", vol. 23, n. 3 (settembre 1951, pp. 232-242).
- ²⁴ Sull'argomento, si veda la tesi di Ainsley Robyn Brown, *In praise of the book. Literary expressions of bibliophily*, Princeton University, Department of French and Italian, Degree of Doctor of Philosophy, Adviser Prof. Göran Blix, May 2011.
- ²⁵ Paris, Librairie Ancienne et Moderne Edouard Rouveyre, 1878, p. 89.
- ²⁶ Albert Robida (1848-1926), scrittore, giornalista, illustratore, caricaturista, litografo e acquafortista, fu personalità assai eclettica e non a torto definita storico della Parigi del passato per la sua eccezionale ricostruzione di un intero quartiere di Parigi in occasione dell'Esposizione universale del 1900. Sue le raccolte realizzate tra il 1895 e il 1896 per la *Librairie illustrée: Paris de siècle en siècle* e *Le Cœur de Paris, splendeurs et souvenirs*. Fu apprezzatissimo illustratore di guide turistiche, opere di divulgazione storica, classici della letteratura.
- ²⁷ Cfr. ad esempio il corredo iconografico per i volumi *L'éventail*, par Octave Uzanne, illustrations de Paul Avril, Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1882, e *Son altesse la femme d'Octave Uzanne*, illustrations de Henri Gervex, J.-A. Gonzalès, L. Kratké, Albert Lynch, Adrien Moreau et Félicien Rops, Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1885.
- ²⁸ O. UZANNE, *Contes pour les bibliophiles*, ed. 1895, cit., p. I (*Dédicace*).
- ²⁹ Cfr. sull'argomento G. DELAVALD, *La télévision avant la télévision. Le spectacle à domicile selon Albert Robida*, in B. DARRAS, M. THONON, *Médias 1900-2000*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ³⁰ Sulla questione, si vedano, ad esempio, le considerazioni di Corrado Petrucco esposte in *Internet e la fine del libro*, su <http://www.apogeeonline.com/webzine/1998/10/05/01/199810050101>.
- ³¹ Cfr., ad esempio, *La guirlande de Julie* (1875), *Poésies de François Sarasin* (1877), *Poésies de Monsieur de Montreuil* (1878), *Petits conteurs du XVIII^e siècle* (1878-1883), *Coiffures de style: la parure excentrique, époque Louis XVI* (1895), *Jean Lorrain* (1914), *Barbey d'Aurevilly* (1927).
- ³² Octave Uzanne fu autore di un curioso volumetto, pubblicato nel 1897, intitolato *La Nouvelle Bibliopolis, Voyage d'un novateur au pays des Néo-Icono-Bibliomanes*, con litografia a colori di H. P. Dillon, edito a Parigi da *Henri Floury*. La pubblicazione, che ebbe tiratura limitata (600 copie), riprende alcuni motivi de *La fin des livres*, fra cui il destino del libro e dell'arte della bibliofilia nel 2000.
- ³³ Esiste in merito una pubblicazione, intitolata appunto *l'Exposition internationale du Livre moderne et des industries du papier*, edita a Parigi, presso il Cercle de la Librairie, nello stesso 1894.
- ³⁴ Cfr. *supra*. Si veda anche l'intervento di David Ball, *Librarians as midwives of change in scholarly communication*, in *University Libraries and Digital Learning Environments*, a cura di P. Dale, J. Beard, M. Holland, Abingdon, Ashgate, pp. 259-272.
- ³⁵ Sull'argomento, un ottimo panorama è quello tracciato da Raffaele Simone nel recentissimo volume *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012.
- ³⁶ P. DI BIANCO, *Introduzione*, in O. UZANNE, *La fine dei libri*, cit., p. 9: "E la fine dei libri? Ma via! I libri, in verità a questo mondo non fanno che morire. Morte (e sepolte) sono le tavolette di Ebla, incartapecorite le pergamene, seppelliti i papiri, inceneriti sotto la lava del Vesuvio i rotoli greco-romani, mummificati nelle biblioteche i codici medievali. E un continuo flusso di parole, mucchi di volumi, intere biblioteche, per piangere e rimpiangere i libri" (*Ibidem*).

Il libro infinito: la narrativa italiana scopre l'ebook

BIANCA GAI

La diffusione del digitale ha introdotto nella testualità evoluzioni di cui non si è ancora misurata del tutto la portata. I cambiamenti prodotti dalla nascita del testo elettronico hanno trovato una prima definizione in tempi molto precoci, precedenti addirittura l'introduzione dei personal computer e di Internet, da parte dei teorici che hanno formulato la nozione di 'ipertesto'. Nato negli anni '60 nell'ambito degli studi informatici, il concetto di ipertesto è stato applicato negli anni '90 agli studi letterari dal docente americano di letteratura inglese George Landow, nei termini di:

Testo composto di blocchi di parole (o immagini) connesse elettronicamente da percorsi multipli, catene o tracce in una rete aperta (o libro elettronico). L'ipertesto in altre parole è una tecnologia dell'informazione nella quale un nuovo elemento il *link* (connessione, collegamento) svolge un ruolo centrale.¹

Parallelamente, la letteratura ha accolto le sfide del modello ipertestuale, con la nascita del filone dell'*Electronic Literature* (o *Digital Literature*). Originatasi in ambito nord americano a partire dal primo esempio di ipertesto narrativo, *Afternoon a Story*, composto nel 1987 da Michael Joyce, la *eLiterature*, come viene più spesso definita, si è sviluppata in seguito anche in Europa. Si riferisce a un insieme di opere native digitali, che risulta impossibile quindi rendere su carta con la stessa efficacia espressiva, in cui l'interazione con il lettore è massima e il *medium* digitale non è un mezzo neutro di veicolazione dell'opera, ma ne costituisce una componente estetica fondamentale. Le fasi di sviluppo della letteratura elettronica hanno visto un allontanamento sempre maggiore dal sistema semiotico testuale (prevalente nel filone dell'*Hypertextual Literature*), verso l'adozione di sistemi multimediali (*Hypermedia Literature*), e di recente l'impiego di tecnologie di intelligenza artificiale o di sistemi probabilistici, in grado di supportare per esempio una generazione automatica delle opere (*Cyber Literature*).² Molto legati a una sperimentazione di nicchia, gli esempi di narrativa ipertestuale prodotti non hanno raggiunto ad oggi un'adequata notorietà, non solo a livello della ricezione di massa, ma anche nella considerazione della critica accademica. Si ritiene spesso che le strutture della testualità ipertestuale, portatrici di un potenziale interessante se adottate dalla scrittura non letteraria e saggistica, non siano adeguate invece alla

natura della composizione letteraria, in particolare quella narrativa.³

Negli ultimi anni si è verificata un'ulteriore rivoluzione nell'ambito della scrittura e della lettura digitale: lo sviluppo e la diffusione di dispositivi di lettura portatili di elevata usabilità, che ha raggiunto il suo culmine con l'introduzione del Kindle di Amazon (commercializzato per la prima volta nel 2007, ma ampiamente diffuso dal 2010) e dell'iPad di Apple (uscito nel 2010). Non solo i nuovi dispositivi garantiscono una fruizione dei testi più confortevole della lettura su PC, unico *medium* previsto dai modelli storici di letteratura ipertestuale. Ma riportano il testo aperto e infinitamente indecidibile previsto dal modello ipertestuale a una forma chiusa, che riproduce e imita la forma classica del testo cartaceo, il libro. Nonostante, però, il mercato editoriale abbia iniziato a investire nella pubblicazione di narrativa in formato ebook, la struttura delle opere prodotte, ancora fundamentalmente legate alla forma-libro, non è stata in alcun modo scalfita, al momento, dal passaggio al digitale. Gli ebook narrativi pubblicati non sono spesso che la replica in forma elettronica dei loro equivalenti cartacei. L'approfondimento delle specificità – e dei limiti – della scrittura digitale fruibile da dispositivo non sembra aver ancora suscitato interessi profondi, né da parte degli esponenti del mondo editoriale, né da parte degli autori di narrativa. Le eccezioni a questo andamento di massima costituiranno l'oggetto d'analisi del presente lavoro, che si concentrerà sul panorama italiano. Saranno prese in considerazione le opere che contraddicono la tendenza generale a una ripresa passiva della forma-libro e gli autori in grado di trasformare le innovazioni rese disponibili dal formato digitale in strutture narrative nuove. Talvolta riprendendo meccanismi risalenti alla narrativa ipertestuale, talvolta instaurando invece rapporti di frizione interna tra questi stessi meccanismi, basati sull'apertura e la perpetua diramazione delle possibilità narrative, e la conclusione testuale garantita dal formato ebook.

Pesa sulla letteratura elettronica un'interdizione teorica fondamentale. Come è stato sostenuto, l'ipertesto non veicolerebbe quella tensione al raggiungimento di un finale che è caratteristica imprescindibile di ogni racconto. È la posizione avvalorata per esempio da Umberto Eco, il quale ritiene che l'infinita moltiplicazione delle trame consentita dall'ipertesto non abbia nulla a che fare con il reale interesse esercitato della letteratura, che ci insegna invece, con la sua "lezione repressiva", ad accettare l'immutabilità del destino.⁴ D'altra parte però, il libro elettronico parrebbe cogliere l'eredità di altre fascinazioni novecentesche. L'ipotesi, per esempio, di un "libro infinito", allo stesso tempo opera letteraria e labirinto spaziale, in grado di realizzare un insieme indefinito di futuri, postulata da

Borges come ideale ultimo del poeta Ts'ui Pên, nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*.⁵ È possibile allora che incontrando l'ebook la narrativa riscopra una dimensione di scrittura e di lettura più raccolta rispetto all'universo caotico del testo digitale per eccellenza, il web, restituendo così al digitale quel piacere del racconto che pare essergli stato negato?

1. Biforcazioni simultanee (*Verrà H.P. e avrà i tuoi occhi*, Antonio Koch)

Verrà H.P. e avrà i tuoi occhi dell'autore bolognese Antonio Koch⁶ è stato pubblicato nella collana "Polistorie", dalla casa editrice specializzata nel digitale Quintadicovertina. L'adesione al nuovo genere delle "polistorie" è dichiarata dall'autore nella schermata iniziale, che individua come asse portante dell'intera opera un'articolazione a bivi:

Questa è una polistoria a bivi, la maggior parte dei quali non hanno sbocchi, cioè praticamente tutti non hanno sbocchi, in alcuni punti vi sembrerà di aver finito, di essere arrivati da qualche parte, e in quel caso potrete spegnere tutto mandarmi al diavolo, perché comunque il mio desiderio è che leggiate comunque tutti i capitoli, potete anche leggerli in ordine così come sono infischiaandovene degli sbocchi (*Introduzione alle polistorie*).⁷

Riprendendo una movenza tipica degli incipit di romanzo, dal Settecento in poi, lo scrittore ingaggia una lotta con il proprio lettore, che vede da una parte la tendenza di chi legge a una lettura continuativa, che scorra senza intoppi verso un finale risolutivo, dall'altra l'esigenza di chi scrive a trascinare il lettore lungo ogni bivio della storia. Il gesto di rifiuto del lettore è quello, già del *Tristram Shandy* di Sterne, di chi butta via il libro per la noia di seguire lo scrittore. Tuttavia il contesto è nuovo, non solo perché ora il libro non si butta ma "si spegne", ma anche perché ciò di cui l'autore discorre è la propria personale interpretazione della poetica ipertestuale. La struttura della narrazione è "a bivi": brevi blocchi di testo, che durano da una a qualche schermata, al fondo dei quali il lettore è solitamente chiamato a scegliere tra due o più link che presentano due diverse opzioni di prosecuzione della storia. Si tratta quindi di un "ipertesto ramificato a ramificazione divergente",⁸ in cui cioè le biforcazioni della vicenda conducono a linee narrative diverse. Il romanzo sembra riprendere la struttura tipica del libro-game in cui il lettore sceglie a ogni bivio come continuerà la vicenda successiva.⁹

La lettura dell'opera, però, si discosta molto presto da questo modello, come già avvisa l'*Introduzione*. Secondo l'autore, la storia non ha sbocchi

e la sensazione di conclusione percepita dal lettore non può che essere fittizia. La maggior parte dei rami narrativi conducono infatti a un motivo conclusivo che si ripete ovunque quasi invariato, come un ritornello molto insistito, senza costituire un effettivo punto fermo del racconto:

[...] capisco che è caduta la connessione, a volte cade la connessione e non so più cosa è successo, ci tocca tornare all'ultimo salvataggio. Tutto perso, come se non fosse successo, possiamo tornare a quando ho vomitato o quando sono tornato in sala (*Trenta minuti*).

La formula include solitamente due o tre link (sottolineati nella citazione precedente) che riconducono il lettore a fasi iniziali della narrazione, riportandolo a diversi livelli della struttura ad albero. Ma l'inserito è molto più di un semplice espediente per evitare la proliferazione infinita degli avvenimenti: è una sospensione che improvvisamente disfa sotto gli occhi di chi l'ha percorsa la consistenza stessa della trama narrata fino a quel momento. Pur costellata di episodi onirici e surreali, prima che si incappi nella prima caduta di connessione, la storia sembra svolgersi su un proprio piano di realtà, autonomo rispetto alla scrittura: racconta la vicenda di un aspirante scrittore, Krapp, ossessionato dall'amore per una donna, Erika, e dei suoi incontri con bizzarri intellettuali (lo scrittore Minghini, il fotografo Blò), che lo coinvolgono in una sorta di gioco di ruolo (il "Gioco"). Quando la connessione cade, invece, la scrittura rivela la propria natura fittizia, mostrando l'inconsistenza che la anima non solo in quanto parola letteraria, ma soprattutto in quanto parola elettronica. Nessun racconto può rivendicare una solidità se affidato a un supporto che si regge su una "connessione" instabile, fittizia a sua volta, come è la connessione telematica. La labilità della scrittura digitale affidata a una rete virtuale, priva di fissità perché cancellabile e riscrivibile all'infinito su un supporto digitale, illimitatamente considerata da molti impedimento alla scrittura narrativa, che si ritiene basata invece su una successione di eventi imm modificabili, qui diventa dispositivo narrativo.

Il racconto non si baserà allora sulla stabilità della trama, ma sulla compresenza di più linee narrative. Il presupposto teorico di partenza è la disgregazione dell'esperienza della modernità, così come l'autore dichiara nella seconda introduzione, citando l'opera *L'esperienza della modernità* del filosofo americano Marshal Berman:

Essere moderni, ho affermato, significa sentire, a livello personale e sociale, la vita come un vortice, scoprire di essere, insieme al nostro mondo, in continuo disgregamento e rinnovamento, immergersi perennemente nelle difficoltà e nell'angoscia,

nell'ambiguità e nella contraddizione: essere parte di un universo in cui tutto ciò che vi era di solido si dissolve nell'aria. Esserci significa sentirsi in un certo senso a proprio agio nel vortice, fare propri i suoi ritmi, muoversi all'interno delle sue correnti alla ricerca di quelle forme di realtà, di bellezza, di libertà, di giustizia, che il suo flusso impetuoso e pericoloso ci consente (*Introduzione dell'autore*).

Così come l'esperienza moderna è disgregamento e ricomposizione continua, il racconto è sottoposto a perpetue scritture e riscritture, entra ovunque in contraddizione con se stesso. Il lettore non è chiamato a scegliere il proprio percorso lineare tra un insieme di percorsi possibili, come previsto dal libro-game, ma ha il compito di sperimentare la compresenza instabile di un intreccio di trame: "il mio desiderio è che leggiate comunque tutti i capitoli", comunica l'autore al lettore. Obiettivo della narrazione non è la scelta individuale tra un insieme di possibili esiti, perché in questo modo non si uscirebbe dal classico racconto lineare, a parte il fatto che la linearità sarebbe ricostituita dal lettore e non imposta dall'alto dall'autore. L'interesse dell'opera risiede invece nel fatto che tutti i percorsi, anche i più contraddittori, siano offerti contemporaneamente a chi legge. L'autore sembra riproporre il postulato che anima il *Sentiero dei giardini che si biforcano*, in cui la biforcazione delle trame non è destinata a creare alternative tra cui il lettore può scegliere, ma una simultaneità dei possibili: "In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per l'una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si creano così diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano".¹⁰

Alcuni rami non conducono solo al *leitmotiv* della caduta della connessione, ma a episodi che si impongono apparentemente come finali. In una di queste conclusioni, Krapp è protagonista di un sogno, nel quale accede a una cucina disturbata da "ronzii e suoni elettronici, come un vecchio modem che cerca di connettersi". Il personaggio si ritrova davanti a un monitor che riesce a spegnere solo staccando le spine, rompendo i cavi e distruggendo la tastiera:

Questa è la fine, oppure è caduta la connessione, non so, forse dovrei tornare indietro e cercare un altro salvataggio, ma non credo che si possa ancora salvare qualcosa, ad un certo punto bisogna solo smetterla e forse questo posto ha tutto l'odore di un posto in cui farla finita (*La cucina*).

Il motivo della possibilità ipotetica di un finale è riproposto in maniera identica alla fine di un altro episodio, introdotto da un link che lo definisce come "una cosa che esce da dentro" ("mi esce una cosa da dentro", *Riser-*

bando) e da un sottotitolo che lo individua come lacerto ricavato “Dai diari di Krapp”. Il passo racconta molto ampiamente, rispetto agli altri nodi, le fasi della malattia mentale del padre. E ancora lo stesso ritornello si ritrova alla fine dell’episodio *Io non esisto*, in cui l’autore trascina anche i lettori nel mondo nella non esistenza cui crede di appartenere: “Bisogna che vi dica una cosa e cioè: io non esisto. [...] Non so se voi siete dove sono io. Se state leggendo queste righe probabilmente sì. Forse allora anche voi state pensando che non esistete” (*Io non esisto*). Gli unici finali presenti nell’opera trascinano cioè il lettore in atmosfere irreali – che siano l’orizzonte virtuale di un monitor, o il frammento puramente letterario di un diario, oppure il luogo della non esistenza in cui si situa lo scrittore –, che negano effettive conclusioni.

Inoltre, questi episodi, che strutturalmente e tematicamente si pongono come fasi conclusive della narrazione, comprendono sempre l’opzione del ritorno all’inizio, il link a un bivio precedente della storia. Non esiste alcuna conclusione, il romanzo continua a ritorcersi su se stesso in varie combinazioni che, sebbene finite, danno a chi legga senza seguire ordinatamente le divergenze della trama, per scartare i rami già percorsi, la sensazione di proseguire indefinitamente. Secondo un presupposto teorico espresso da uno degli *alter ego* del protagonista, Minghini, in dialogo con Krapp:

– Ci servono conclusioni, no? Soluzioni. Mica fughe. Almeno io ho sempre saputo così – Ah, sì, in teoria sì. Ma tu, ragazzo, vedi qualche soluzione in giro? Secondo te ci sono molte soluzioni in giro per le strade di questi tempi? – Beh, no, mah... – E conclusioni. Mr Krapp, lei parla di conclusioni. Vede qualche conclusione intorno a lei? (*Ring of fire*).

La “tentazione del multiplo”,¹¹ subita da ogni scrittore che patisce con sofferenza la scelta inevitabile tra più opzioni cui costringe l’atto scritto, è qui portata alle estreme conseguenze. Più volte il personaggio – e il lettore – si trovano davanti a due opzioni di intreccio completamente divergenti, quali la coppia di link: “La volta dopo che vedo Erika” e “poi dopo quella volta non ho mai più rivisto Erika” (*Kubrick*). Qui la radicalità delle opposizioni, presentate in maniera quasi meccanica, esibisce il gioco testuale cui è invitato il lettore. Il lettore ideale che però sia in grado di percorrere tutte le dicotomie del testo – con fatica, tenendo magari traccia dei bivi percorsi su una mappa –, non le sentirà affatto in contraddizione, perché le vedrà accadere su un piano ludico o onirico, ordinato secondo leggi divergenti da quelle reali. Nell’esempio citato, una volta scelto che

l'incontro con Erika avvenga, si leggerà un episodio pervaso dal sospetto che l'amata sia un personaggio del Gioco, che si conclude con l'immagine ricorrente di Krapp che scrive su un monitor. Anche seguendo la biforcazione "poi dopo quella volta non ho mai più rivisto Erika", le premesse dell'opzione selezionata saranno disattese: comparirà infatti una Erika "con le labbra rifatte", in compagnia di Blò, ed evidentemente compromessa con tutto il meccanismo del Gioco. Ogni vicenda perde a poco a poco la propria consistenza reale per proiettarsi in un ambiente virtuale, in cui non vale la logica vigente nel mondo reale.

Altrove si impongono ulteriori bivi che violano il principio di non contraddizione: "Poi mi addormento e quando mi sveglio Laura Paused non c'è più" si oppone a "mi addormento e quando mi sveglio Laura Paused dorme accanto a me sul tappeto" (*Laura Paused*). Anche qui l'infrazione del principio di non contraddizione è solo apparente: quando Laura Paused non c'è, lo spazio del suo appartamento si rivela falso e posticcio come un fondale teatrale; se al contrario è ancora presente, è la sua figura a essere "sbagliata", "falsa" e rigida come quella di un manichino. Non più diametralmente opposti sembreranno inoltre il fatto di uccidere un uomo o esserne uccisi. Apparirà conciliabile al contrario la dicotomia tra episodi in cui il protagonista uccide Minghini o Blò (oppure sogna di ucciderli), e quelli in cui invece è ucciso da Minghini, quando si scoprirà dalla voce narrante che Minghini e Blò non sono che la stessa persona, e che Blò in ultimo "siamo tutti noi", tanto che ucciderlo equivale a suicidarsi (*Sbocchi*). La stessa morte poi non è che la percezione di un ennesimo schermo nero, analogo a quello cui hanno condotto molti dei percorsi narrativi ("A questo punto non succede niente, è tutto nero, come lo schermo di un vecchio computer", *Irreparabile*). Si riprende ancora quella sussistenza simultanea di tutti i possibili prevista da Borges nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, in cui risultava possibile che un uomo fosse insieme assassino e vittima dello stesso uomo: "Naturalmente, vi sono vari scioglimenti possibili: Fang può uccidere l'intruso, l'intruso può uccidere Fang, entrambi possono salvarsi, entrambi possono restare uccisi, eccetera. Nell'opera di Ts'ui Pên, questi scioglimenti vi sono tutti; e ognuno è il punto di partenza di altre biforcazioni".¹²

Se non tengono sul piano logico, sul piano narrativo e metaforico, quindi, bivi in apparente contraddizione non sono che sfaccettature di un'unica realtà dall'esistenza instabile e problematica. Come postulato dalla studiosa di ipertesti narrativi Alexandra Saemmer, la mancanza di sequenzialità e conclusione viene sostituita nella narrativa ipertestuale da altri effetti di attesa. Invece di arrivare a un fine preciso e 'fatale', l'esplorazione di una

hyperfiction tende verso la composizione progressiva delle dissonanze del testo. La lettura si concentra non sulla tensione a uno sbocco conclusivo, ma sulle connessioni dei nodi percorsi con gli altri elementi dell'ambiente ipertestuale. Al contrario della *fiction* ipertestuale poliziesca e narrativa analizzata da Saemmer, però, qui la ricomposizione delle dissonanze non è funzionale a un'unità superiore del testo, che conduce a una linearità ricostituita, ma consiste nella percezione simultanea di linee narrative divergenti.¹³

Il ritorno perpetuo del testo su se stesso, dato dal continuo ripercorrere biforcazioni già attraversate, crea un tempo sospeso e ridondante, un'acronia percorsa da frequenti richiami. Episodi analoghi si ripetono con minime variazioni, lasciando nel lettore – e nei personaggi stessi – una sensazione di *déjà-vu*.¹⁴ Per esempio in uno dei primi nodi, Krapp incontra un individuo a lui identico che gli impartisce alcuni consigli, tra cui: “Ascolta. La terza cosa è: taci, e riserba il giudizio” (*Bisogna pulire*). Quando, in un'altra ramificazione del testo, la stessa raccomandazione viene pronunciata da Minghini, il protagonista avverte la risonanza: “mi viene in mente un pezzo di qualcosa, forse un sogno, in cui dico a qualcuno, forse a me stesso, di riserbare il giudizio” (*Ring of fire*). Si crea un sistema di rimandi che non riguarda unicamente l'esistenza e l'immaginazione dei protagonisti, ma assume anche una valenza metatestuale, che rileva le modalità di organizzazione del romanzo. Fuori da ogni ordine cronologico (e al di là di ogni definizione certa dell'identità dei protagonisti) gli episodi si relazionano secondo schemi che hanno a che fare piuttosto con le dinamiche del sogno.

Come è stato osservato, l'acronia della narrativa ipertestuale trova il suo contraltare in un'accentuazione dell'elemento spaziale. Predominano la visualizzazione rispetto alla lettura, la rappresentazione rispetto alla narrazione.¹⁵ Molto presente infatti nel romanzo, la dimensione spaziale assume le stesse caratteristiche del tempo narrativo: si rinchiude su di sé generando uno spazio contorto e ricorsivo. Tutti i bivi conducono infatti a quello spazio nodale, dove sembra originarsi il Gioco, costituito dal locale “qb”, “quali buchi”:

Sei già stato qui. Hai già sceso i sette scalini coperti dalla moquette rossa macchiata di cose innominabili e ti è venuta incontro la ragazza vestita da Marilyn Monroe – non è sempre la stessa ragazza ma è sempre Marilyn – e ti ha scortato fino al bancone del bar e hai già ordinato quello che ordini anche adesso – un Negroni – e Marilyn ti ha versato da bere come sta facendo adesso e ti guarda sorseggiare il drink con un sorriso obliquo che trovi adorabile – come sempre (*qb*).

Nonostante i percorsi narrativi del romanzo facciano ricadere più volte nel locale “quali buchi”, dalla prima volta si ha la sensazione di un ambiente già visitato, che genera lo spaesamento del ritorno dell’identico:¹⁶

Torno nella sala principale per parlare con Marylin. Sono già stato qui e ho già vissuto momenti di spaesamento in questo luogo. E tutte le volte Marylin mi ha consolato, mi ha versato ancora un po’ da bere e mi ha consolato. E così mi muovo in questi spazi contorti, corridoi curvi e salette piccole incastrate l’una nell’altra, e cerco di tornare nella sala principale. Ma ho perso l’orientamento (*Marylin*).

Si tratta di uno spazio che si ripiega in sé e si “incastra” come una scatola cinese, riproponendo simulacri di luoghi già visitati:

E poi ecco il bancone del bar, c’è un’apertura nel muro, non proprio una fessura ma quasi, e al di là intravedo il bancone del bar. Mi spingo nella parete, mi assottiglio per passare dall’altra parte e faccio una fatica bestia e mi strappo la giacca ma ce la faccio, sono dentro. O fuori. Dall’altra parte, insomma. Che è una replica abbastanza fedele della stanza principale del qb (*Marylin*).

Come nelle aspirazioni di Ts’ui Pên, che intendeva realizzare la compresenza di temporalità (scrittura) e spazialità (labirinto), il ritorno indefinito del tempo si ripercuote in un ritorno indefinito dello spazio. Il tempo e lo spazio si estendono per realizzare quella tentazione verso il “libro infinito” che aveva animato il desiderio di scrittura del poeta borgesiano, primo teorico della scrittura ipertestuale.

2. L’infinita comunità dei lettori (*Il mio impero è nell’aria*, Gianluigi Ricuperati)

“In che modo un libro può essere infinito?”, si chiede l’interlocutore del protagonista del *Giardino dei sentieri che si biforcano*, studioso di Ts’ui Pên. Tra le opzioni scartate, accenna a “un’opera platonica, ereditaria, da trasmettersi di padre in figlio, e alla quale ogni nuovo individuo avrebbe aggiunto un capitolo, e magari corretto, con zelo pietoso, le pagine dei padri”.¹⁷ Se sottoposto a una lettura e a una scrittura collettive e prolungate nel tempo, ci suggerisce il racconto borgesiano, il libro può diventare infinito.

L’ipotesi di un’apertura del libro a infinite riscritture sembra essere negata dalla chiusura, rispetto al web, dei formati pensati per i dispositivi di lettura, che simulano la forma unitaria e portatile del libro. La possibilità di connettersi a Internet tuttavia (più immediata per i tablet, meno efficace

per gli e-reader con inchiostro elettronico), può causare comunque la fuoriuscita del libro al di là dei suoi confini, verso lo spazio aperto della rete. È possibile che si infrangano così le consuetudini della lettura silenziosa e solitaria cui siamo abituati da secoli, con la rinascita di una lettura collettiva e plurima solitamente attribuita alle età precedenti all'introduzione del libro a stampa. La "concezione classica dell'atto di leggere", che George Steiner ha intravisto raffigurata nel quadro di Chardin *Le philosophe lisant* (1734), in cui ogni elemento pittorico – dalla consistenza soffice dei tessuti, alla lentezza scandita dalla clessidra, alla sacralità religiosa del cappello – è posto a suggerire silenzio e solitudine, non è da sempre infatti connaturata alla scrittura, ma è anzi un portato storicamente situato della tecnologia del libro a stampa.¹⁸ A discriminare temporale tra la lettura collettiva antica e la lettura individuale moderna si può situare lo stupore, evocato da Agostino nelle *Confessioni*, nel vedere il proprio maestro, Sant'Ambrogio, leggere un volume senza muovere le labbra.¹⁹ La tecnologia digitale sembra allora riportare la storia della lettura indietro ai tempi precedenti all'invenzione della stampa, sancendo il ritorno a quella coralità sovra-individuale della lettura che è stata perduta nell'epoca moderna.²⁰

La tendenza è colta immediatamente dai distributori di dispositivi, che hanno iniziato a investire nelle tecnologie di *social reading*. Amazon fornisce a ciascun utente registrato un profilo web il cui contenuto si sincronizza con le attività di lettura sul dispositivo, che può essere reso pubblico e provvisto di *followers* e *following*, come è tipico dei *social network*: stato di lettura dei libri e note ai testi possono così essere condivisi in rete, nel momento stesso della lettura, a beneficio di tutta la comunità dei lettori. Simili funzionalità sono state sviluppate anche per il dispositivo Nook di Barnes&Nobles, che prevede l'applicazione "Nook Friend", per lo scambio di libri e raccomandazioni. Kobo è stato il primo produttore a lanciare queste funzioni, con l'opzione "Reading Life", attiva sul reader Kobo, ma integrata anche con altri dispositivi: il passaggio di un ebook in cui si registra un tasso molto alto di commenti è segnalato da un simbolo grafico che pulsa sul dispositivo ("Kobo Pulse"), da cui è possibile accedere alle annotazioni dei propri amici e aprire conversazioni, il tutto immediatamente sincronizzato con le proprie pagine Facebook e Twitter.²¹

Tenta la via del *social reading*, in Italia, Gianluigi Ricuperati,²² con il romanzo *Il mio impero è nell'aria*, edito da Minimum Fax in formato cartaceo e ebook.²³ Il primo capitolo dell'opera si può visualizzare infatti, in anteprima, all'interno della piattaforma web di *social reading* italiana Bookliners.²⁴ Qui l'autore e i suoi lettori dialogano commentando passi puntuali del libro. Il fascino della lettura collettiva è direttamente evocato

dalla prima annotazione dell'autore, che conduce a un articolo di suo pugno, pubblicato sul sito web del "Sole 24 Ore", in cui sono richiamate le sensazioni provate alla lettura del primo ebook, su lettore Kindle:

Mentre sottolineavo una frase perfetta, che dialogava in modo perfetto con qualche altra frase imperfetta che non sapevo di aver lasciato dentro di me, si è prodotta sotto ogni singola lettera una linea tenue, che m'invitava a guardare un balloon accanto al corpo del testo: altre 79 persone avevano sottolineato quella frase. Diceva che i miei gusti non erano poi tanto originali, certo, ma sembrava nel contempo una campanella eccitante, come aprire la scatola che teneva chiusa una comunità inconfessabile – à la Maurice Blanchot – basata sull'amore istantaneo per una riga.²⁵

La "communauté inavouable" creata dalle nuove forme di lettura sociale, ci suggerisce Ricuperati, genera processi di condivisione sconosciuti al dialogo consueto tra i lettori: coglie l'immediatezza e la puntualità dell'"amore istantaneo per una riga", arrivando a manifestare al singolo, nel momento stesso della lettura individuale, la sua adesione alle passioni collettive di una comunità di lettori.

I lettori di *Il mio impero nell'aria* rispondono prontamente alla sollecitazione, allegando fonti, commenti, suggestioni, inserendo talvolta, quasi come sottofondo al testo, collegamenti a materiali musicali caricati su Youtube, proponendo fotografie archiviate su Flickr che illustrino la narrazione, approntando glosse che ne rintraccino i riferimenti, corredate anche spesso di link a Wikipedia. L'apparato paratestuale del romanzo non è più, allora, esclusivo appannaggio dell'editore e dell'autore, ma si apre alla collaborazione dei lettori. Uno di essi per esempio allega all'immagine introdotta da Vic, il protagonista adolescente del romanzo, che chiuso nel bagno di casa da giorni in segno di protesta vede nelle gambe a forma di sfera di un tavolino dell'Ottocento il monumento all'atomo di Bruxelles, il link alla pagina Wikipedia dedicata al monumento stesso. La nota, che pone accanto alla visione immaginata del tavolino antico la percezione reale della fotografia, pubblicata sul web, del monumento dall'aspetto futuristico, inasprisce la frizione già latente nel testo fra luoghi aperti e luoghi chiusi, attrazione per il passato e voglia di cambiamento, amplificando il tema dello spazio che, a partire dal titolo, percorre tutto il libro. Non si limita a essere, quindi, una glossa meramente esplicativa, ma agisce da impulso interpretativo. Il lettore gioca a fare l'editore, sostituendosi talvolta allo stesso autore o al suo commentatore critico. È il caso del commento di un altro lettore, che individua esplicitamente nel modo di concepire lo spazio del ragazzo rinchiuso in bagno un'anticipazione dell'atteggiamento verso la spazialità espresso dal protagonista nei capitoli successivi. L'in-

serzione assume così, per il lettore che affronti la lettura del capitolo per la prima volta nell'edizione commentata, una funzione di anticipazione prolettica, generando un'aspettativa di lettura e un orientamento critico probabilmente diversi dalle impressioni di lettura dell'edizione cartacea o del formato ebook privo di annotazioni.

Anche l'autore si inserisce nel flusso di commento al testo. Una serie di glosse autoriali sono connesse all'episodio relativo alla collezione di Vic di fascicoli del settimanale "Epoca". In particolare, a scatenare in lui le maggiori riflessioni è un numero del 1966, risalente allo stesso anno del matrimonio dei suoi genitori. Il fascicolo riporta la notizia di una raccolta di fondi per il Biafra, tra i cui sottoscrittori figurano due sigle riconducibili ai genitori stessi e associate a un riferimento geografico riferibile alla loro residenza al momento delle nozze. La fantasia dell'adolescente si accende leggendo come la donazione fosse intesa a commemorare però un viaggio di nozze in realtà mai realizzato. Si innesca così uno sfasamento tra finzione e realtà, passato e ricordo, che si accentua quando Vic, interrogando i genitori in merito, scopre che il loro viaggio di nozze sembra essersi invece realizzato e aver avuto come meta la Grecia. Lo scollamento con la realtà si acuisce ancora quando, poco dopo, l'unica testimonianza tangibile dell'avvenimento, le fotografie del viaggio, non risultano rintracciabili in casa. Su Bookliners, l'autore interviene a commento del passaggio, in apparenza su un piano totalmente accessorio, con il link al video disponibile su Youtube di un'interpretazione di Mina della canzone *E se domani*, risalente proprio al 1966. In prima istanza, sembra trattarsi dell'inserzione di uno sfondo musicale, incluso per 'fare epoca'. Ma l'annotazione successiva dell'autore complica il quadro, riportando un passo non sopravvissuto all'*editing* del romanzo, facente parte tra l'altro di un diverso capitolo. Nello stralcio recuperato si immagina la madre nel XXI secolo, davanti a un computer che fa risuonare una canzone di Mina (*E se telefonando*), riproponendone però solo la traccia musicale, senza la voce della cantante:

Molte volte, in effetti, ho immaginato mia madre nel ventunesimo secolo. Il computer avrebbe rivisitato una canzone di Mina, che certamente incontrava i suoi gusti, ma senza la voce di Mina. Soltanto la striscia insondabile, il vuoto sospeso dentro il corpo della traccia musicale. Molte volte ho immaginato una *Se telefonando* nonsense, privata della curva che la faceva schiantare, la voce di Mina che la rende schiantante. Molte volte ho immaginato mia madre davanti alle casse di un computer bianco, mia madre immobile e attenta come un dalmata davanti alla tv, e la musica violentata partire – due perle degli anni sessanta una davanti all'altra, nel ventunesimo secolo, *entrambe arrivate al ventunesimo secolo senza qualcosa dell'altra, la canzone di Mina senza la voce di Mina, la faccia di mia madre senza la presenza di mia madre*.²⁶

Il passo fa vivere iconicamente tutto il senso di perdita avvertito nei confronti della madre, di cui si inscena visualmente l'assenza ("la faccia di mia madre senza la presenza di mia madre"), anticipandone la morte che avverrà nei capitoli successivi. Visualizzata poco prima, la performance di Mina, il cui testo stesso parla di una perdita ("E se domani/ io non potessi/ rivedere te"), si carica retrospettivamente di una forza simbolica che va molto al di là di una coloritura anni '60. In virtù della persistenza sonora e visuale del video, anzi, il lettore pare proiettato all'interno della scena immaginata, costretto quasi a prendere il posto della madre. È indotto a percepire con la potenza icastica di una visione e lo scarto sensoriale di una melodia udita nel video, ma subito negata dal testo verbale, tutto il vuoto connesso alla sua figura.

Le annotazioni dell'autore continuano, in seguito, a giocare con le diffrazioni tra testo scritto, accadimento reale e realtà immaginata, inducendo il lettore a dubitare della sincerità del personaggio. L'ossessione visionaria di Vic è intensificata per esempio dall'inserimento di un link a una copertina di "Epoca", fruibile sul web, diversa da quella evocata dalla vicenda (nel testo si indica la presenza di un'immagine del Vietnam, mentre la copertina raggiungibile in nota riporta immagini di francobolli). Ulteriore cortocircuito è poi il link a una foto su Flickr di una donna che sorride davanti a un paesaggio greco, che risale al 1975 e che si lega quindi ancora una volta in maniera imperfetta al viaggio di nozze in Grecia dei genitori, avvenuto presumibilmente nel 1966. La raffigurazione della donna in vacanza in Grecia è insieme testimonianza efficace e stonatura falsa delle premesse del testo, ne costituisce un'illustrazione plausibile e nello stesso tempo un indizio di smascheramento.

L'autore carezza l'ideale contemporaneo della condivisione in rete di stralci di esperienza individuale, sotto forma di documenti visuali o multimediali. Ma gioca anche sottilmente con le sfasature di significato che la 'documentazione' continua della realtà personale introduce nella narrazione degli eventi individuali. Le immagini e i video allegati simulano infatti l'immediatezza dello *sharing* rivendicato dalle tecnologie web 2.0,²⁷ ma ne svelano anche i retroscena fittizi. Nelle lacune di senso generate dall'intreccio degli apparati di commento si individuano sfumature inedite nella narrazione. La tecnica adottata sembra ricorrente: in prima istanza l'ostensione della condivisione spontanea di un 'indizio documentale', in un secondo momento la complicazione dell'immediatezza evocata. Analogo al video di Mina, che cela (o espone in maniera indiretta) un'intricata vicenda di rapporti familiari, è il video di una canzone di Elliott Smith, *Fond Farewell*, la cui sonorità malinconica è seguita poco

oltre da una nota che collega l'epoca del suicidio del cantante, risalente al 2003, al momento di ideazione del primo embrione del romanzo. La lettura si immerge in un'atmosfera cupa, che aggrava la percezione da parte del lettore dello stato emotivo del protagonista. Segue poi il link a un elogio del musicista, pubblicato su Internet a firma dell'autore, che sembra rivelare la genesi stessa dell'ambientazione del primo capitolo: "I paesaggi di Elliott Smith erano soprattutto tentativi di mettere insieme l'orrore di un incendio sotto i capelli e la speranza di venir risucchiato via da una di quelle pistole da doccia incastrate nei soffitti per spegnere il fuoco al primo filo di fumo. Voglio immaginare che sia passato da lì, *la sua voce amava gli spazi stretti*".²⁸ Il video su Youtube funziona più profondamente di una colonna sonora. La nota d'autore fa slittare l'apporto musicale da allegato documentario a fondamento teorico del capitolo, un fondamento che è tutto sensoriale, perché riguarda gli "spazi stretti" evocati dalla voce del cantante. Il video vale in ultima istanza da commento metatestuale: il testo esprime la poetica che lo pone in essere attraverso un oggetto multimediale.

L'apertura alla dimensione collettiva della scrittura, veicolata dall'adozione delle funzioni *social* del web, vale qui da approfondimento dello spessore semantico del romanzo. Il testo chiuso si apre all'infinito del web, aderisce alla sua dimensione non lineare, partecipativa, immersiva, assecondando così l'esigenza di una nuova narrazione, ispirata all'andamento non sequenziale e frammentario dell'utente di Internet, alla sua abitudine alla conoscenza e verifica continua del dettaglio, esercitata giornalmente sul web per indagare i fatti reali. Il lettore attuale è come bombardato da narrazioni che sfruttano media di diverse nature, secondo una tendenza nata con l'introduzione di Internet, del media cioè che può agire come tutti gli altri media, perché può contenere al suo interno testo, immagini, audio, video. La narrazione si moltiplica sempre più in numerose versioni parallele su diversi media, che non solo coinvolgono il mezzo testuale, cinematografico e televisivo, ma generano un proliferare di 'conversazioni' sul web.²⁹ L'esperimento di Ricuperati asseconda questa tendenza, ma insieme la demistifica ripercorrendo tutte le variazioni che il significato può assumere nella diffusione da un supporto all'altro, da una voce all'altra. La necessità di immersione dei lettori, che reclamano di essere coinvolti nella storia ritagliandosi un ruolo individuale, presenta il proprio retroscena. Il libro lanciato in rete ne assume tutta la 'profondità': i link di commento, apparenti tasselli di ricostruzione delle oscurità testuali, possono essere penetrati all'infinito nell'indagine delle premesse poste dal testo, seguendo di collegamento in collegamento per-

corsi inizialmente non previsti, fino a rovesciarsi da glosse chiarificatrici a incongruenze nel senso, portatrici di nuovi significati.

3. Il romanzo di fronte all'infinità del web (*eZagreb*, Arturo Robertazzi)

Esistono altri modi in cui un libro digitale può essere infinito. L'aggancio alla rete che rende possibile l'esposizione del libro, in tempo reale, ai commenti dei suoi stessi lettori, grazie alle nuove funzionalità del *social reading*, si può estendere fino ad arrivare all'integrazione del suo contenuto con l'intero ambiente testuale del web. È la soluzione tentata dagli *enhanced ebook*, o 'libri arricchiti', che sottopongono il testo tradizionale a un'incursione di contenuti multimediali e interattivi, inclusi nell'opera o consultabili in Internet, non realizzabile nel formato cartaceo.

Nei termini di un'“edizione digitale ‘arricchita’” del romanzo cartaceo originale (*Zagreb*), è definito dall'autore Arturo Robertazzi³⁰ il romanzo digitale *eZagreb*,³¹ che si colloca quindi già in apertura nel filone dell'*enhanced ebook*. Primo esempio italiano di questo nuovo genere, *eZagreb* si presenta quindi in primo luogo come approfondimento informativo del romanzo cartaceo: se *Zagreb* è un'opera “a carte coperte”, in cui i tempi e i luoghi della narrazione si nascondono, così come i nomi dei personaggi e dei popoli che si fronteggiano in guerra – a eccezione del riferimento del titolo a Zagabria e a un cenno al 1991 presente nel testo –, i contenuti aggiuntivi dell'edizione digitale svelano luoghi, tempi, avvenimenti storici e illustrano le motivazioni delle scelte narrative adottate. Se *Zagreb* “evoca”, *eZagreb* “informa”, scrive l'autore, rappresentando un “percorso di studio” sugli avvenimenti storici che fanno da sfondo al romanzo. Non fruibili con l'immediatezza delle forme scritte classiche, i romanzi arricchiti necessitano spesso di un'introduzione alla lettura. *Zagreb* si apre infatti con una *Mappa dei contenuti*, da cui si dipartono i link alle sezioni del testo: le *Istruzioni per l'uso*, con le indicazioni e le avvertenze per la fruizione, anche relative ai formati e ai supporti di lettura; il testo integrale del romanzo; i *Contenuti extra*; i materiali informativi sull'autore. In particolare, i *Contenuti extra* comprendono cinque approfondimenti su alcuni aspetti dell'opera (annotazioni sia di tipo compositivo, sia di tipo storico su alcune fasi della guerra di Jugoslavia), le *Note al testo*, una ventina di brevi paragrafi di commento, accessibili anche durante la lettura dei capitoli grazie a una struttura di link ipertestuali, e le *Immagini*, anche queste interconnesse al testo mediante una serie di link.

La fruizione sequenziale dell'opera prevede in prima battuta la lettura del romanzo, e solo in seguito la consultazione dei contenuti informativi e la fruizione delle note e delle immagini. Ma i link sparsi nel testo stimolano inevitabilmente la curiosità del lettore a procedere secondo percorsi propri, addentrandosi nella consultazione delle note mano a mano durante la lettura. Il digitale include nel libro elementi paratestuali di tipo nuovo, che stabiliscono movimenti "centripeti", di fruizione più immersiva del contenuto, oppure "centrifughi", di allontanamento cioè dal nucleo del testo principale verso apparati di approfondimento sul web.³² I link interni al romanzo conducono infatti il lettore all'esplorazione delle note, che a loro volta lo rimandano a documenti consultabili su Internet, ammesso che stia leggendo su un dispositivo provvisto di connessione. A sua volta, la nota di partenza è interconnessa da una rete di rimandi alle altre note, al termine delle quali si aprono nuovi percorsi di ricerca sul web, con la creazione di progressivi itinerari di fuga dal testo, costruiti di volta in volta diversamente in base alle scelte del lettore di attivare o ignorare un determinato link. I materiali web cui sono agganciati gli apparati 'extra' del romanzo sfruttano diversi media: possono essere articoli pubblicati nella versione web di quotidiani dell'epoca, documenti istituzionali (per esempio atti di tribunale o rapporti ONU), video pubblicati su Youtube (testimonianze, documentari televisivi), schede di libri disponibili su *store* editoriali, siti, dati statistici, link a Wikipedia.

Gli spostamenti 'centrifughi' provocati nella lettura non si rivelano incursioni fugaci in argomenti marginali, ma sono portatrici di nuove interpretazioni del romanzo. Un esempio è la nota del primo capitolo, dal titolo *Noi e loro*, in cui si scopre il motivo della scelta dell'autore di lasciare indeterminati i riferimenti spazio-temporali e le appartenenze etniche dei protagonisti. Nel romanzo infatti non sono mai specificati i nomi dei personaggi, cui si riferisce sempre genericamente con l'opposizione "noi" e "loro". La nota illustra come l'espedito sia teso a conferire un valore universale alla vicenda: la guerra particolare diventa in questo modo un simbolo più ampio di tutte le guerre. Inoltre, l'indeterminatezza nei riferimenti è il corrispettivo narrativo dell'impossibilità teorica di un giudizio definitivo sulla guerra: l'autore ritiene infatti che nella guerra di Jugoslavia non sia possibile ripartire le responsabilità, che si distribuiscono in maniera intricata tra le due parti.

Il primo dei 'contenuti extra' illustra l'origine del romanzo (*Come nasce Zagreb. L'autore racconta*). Il clima di violenza che si respira in Italia all'inizio del 2000, anno segnato dagli scontri in Jugoslavia, Africa, e Iraq, guerre che per la prima volta sono diventate spettacolari, 'televi-

sive', è l'ispirazione per il racconto *Soldato semplice Emir*, incluso tra i documenti disponibili nell'edizione digitale. A partire da questo primo abbozzo è nato il romanzo, che l'autore ha redatto senza preoccuparsi del contesto storico, evitando che la "contaminazione con la realtà" lo condizionasse. Lo studio delle fonti storiche sulla guerra in Jugoslavia è affrontato solo in una seconda fase, in occasione della riscrittura del romanzo, che viene provvisto di una collocazione storica e geografica più precisa. Al termine del processo compositivo l'immaginazione romanzesca sembra riprodurre autonomamente la realtà: nella fase di documentazione l'autore ha scoperto come episodi da lui inventati fossero realmente accaduti, per una sorta di trasfusione 'per osmosi' della realtà nella scrittura.

La struttura ipertestuale fa rivivere al lettore tale processo di osmosi. Il testo mantiene infatti la propria indeterminatezza e solo le note e gli apparati conclusivi conducono alla lenta ricostruzione del contesto storico e delle appartenenze etniche. Ma questo avviene in una maniera graduale, che dipende dalle scelte di lettura del singolo, dai momenti in cui il lettore decide di attivare i collegamenti ipertestuali disponibili. Il dato storico non si dà in questo modo come premessa, ma si svela come scoperta progressiva, che si costruisce come un orizzonte di comprensione sfumato, stratificandosi a poco a poco dalla collisione in ordine casuale di più frammenti ipertestuali. In particolare, vengono decifrate molto lentamente dal lettore le appartenenze etniche dei protagonisti. Possono essere comprese già a partire dal secondo link che si presenta alla lettura, ma solo proseguendo nella navigazione ipertestuale, oltre la prima nota, a un secondo o terzo livello di perlustrazione dei materiali proposti. Queste sovrapposizioni di immagini e letture, costituite non dalla semplice giustapposizione di puntelli documentari, ma da percorsi di esplorazione complessi, che attivano anche incursioni nel web, non sarebbero realizzabili pienamente da un apparato di note tradizionale, 'statico'.

L'effetto di variazione prospettica dei significati del romanzo, realizzato dalla visualizzazione delle note in corso di lettura, è sfruttato già dai primi capitoli. Un caso esemplare è la nota relativa al luogo principale dell'azione, l'edificio denominato genericamente "La Base" in cui l'autore rivela: "La Base descritta nel romanzo non è realmente esistita, o perlomeno non ci sono documenti che ne attestino l'esistenza. Ho scoperto però durante lo studio seguito alla prima stesura di *Zagreb* l'esistenza di luoghi simili alla base" (nota *La base*). Uno dei luoghi storici simili a quello immaginato, ci comunica l'autore, è un cinema di Vitez che ospitava l'esercito croato e che costituiva un centro di detenzione di musulmani bosniaci. L'indicazione, che sostituisce d'improvviso il rapporto serbi-op-

pressori/croati-oppressi con la coppia croati-oppressori/bosniaci-oppressi, è funzionale a quella sensazione di intercambiabilità dei popoli coinvolti in una guerra in cui i torti e le ragioni sono indistinguibili. Ma non solo: l'idea dell'ambientazione in un luogo cinematografico accompagnerà a lungo il lettore, che potrà decifrare con più consapevolezza alcune sfumature metaforiche degli episodi successivi, in cui lo spazio delle esecuzioni sarà spesso definito nei termini di un "palcoscenico". La nota storica realizza dunque un'anticipazione di atmosfere successive del romanzo, introducendo ulteriori ambiguità di senso tra mondo finzionale e mondo reale e traslando con forza, per il lettore attento, un apparente apparato retorico in un apparato descrittivo realistico.

Degna di rilievo è anche la scena del ritrovamento nella base di prigionia di un professore appartenente al passato scolastico del protagonista, uno degli incontri che contribuiscono a scatenarne la redenzione morale. Le parole del Professore in ricordo dei tempi passati ("La Città era un esempio di pace") attivano il link alla nota *La Città è Vukovar*. Qui si scopre che la "Città", mai nominata esplicitamente nel romanzo, coincide con la città reale di Vukovar, luogo di convivenza pacifica di serbi e croati. Se affrontata a questo punto della navigazione, la descrizione della città come oasi di convivenza pacifica entra in una risonanza amplificata con la malinconia tragica del Professore in punto di morte, aprendo una profondità narrativa non restituibile dalla lettura della nota in conclusione di romanzo. Di grande effetto anche l'apporto visuale introdotto nell'episodio in cui il protagonista si ritrova in un bar di Vukovar che era solito frequentare prima della guerra con l'amico croato Drazen, come il Professore rintracciato poi tra i prigionieri della Base. La visita accende il ricordo dell'amico che, seduto allo stesso bar, commentava il quadro *La famiglia* di Schiele pubblicato su un volume d'arte. Se selezionata, la nota introduce la visione diretta del quadro e la descrizione della sua origine tragica, con un link alla pagina di Wikipedia dedicata al pittore. Il ricordo entra immediatamente in collisione con la scena successiva del romanzo, ambientata nel presente narrativo, in cui si dispiega la visione macabra di una famiglia croata massacrata nello stesso bar. La selezione del link fornisce uno sfondo visuale alla scena e arricchisce i contrasti, complicando sul piano percettivo lo *shock* emotivo realizzato dalla sovrapposizione dei due episodi avvenuti a livelli cronologici diversi della storia.

L'instabilità interpretativa conferita al romanzo dalle interferenze intermittenti delle note con il testo principale è intensificata dalla sezione finale dedicata a Robertazzi, che riporta note biografiche dinamiche,

connesse da link a rubriche curate dall'autore sul web e ai suoi profili sui *social network* più diffusi (Twitter, LinkedIn, Anobii, Goodreads). La comunicazione con il lettore è considerata un flusso aperto e in continuo aggiornamento, come conferma anche la sezione dedicata alle recensioni e interviste, corredata da collegamenti alle pagine web dedicate al romanzo sul sito dell'editore e sul blog dell'autore. Il romanzo si arricchisce di contenuti in continua revisione, a suggerire l'idea di un'interpretazione del testo mai definita univocamente, ma anzi in perpetuo rinnovamento.

4. Il *feuilleton* digitale, o l'indefinita continuazione (*Banduna*, Alessandro Mari)

“Non potei pensare che a un volume ciclico, circolare: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente”, recita una delle ipotesi di libro infinito avanzate dal commentatore borghesiano di Ts'ui Pên.³³ La continuazione ciclica del testo è un'ulteriore alternativa che la scrittura digitale sembra accogliere, mostrando una spiccata preferenza per le pubblicazioni seriali. Alternativa intercettata in primo luogo dalla grande distribuzione: dopo aver proposto già a partire dal 2010 i *Kindle Singles*, opere a metà strada tra racconto e romanzo (dalle 10.000 alle 30.000 parole, cioè circa 30-90 pagine), Amazon ha introdotto nel 2012 una nuova tipologia di ebook, i *Kindle Serials*, pubblicazioni seriali poco costose, che escono a intervalli di tempo brevi e raggiungono il cliente sottoscrittore a ogni aggiornamento, direttamente sul dispositivo. La novità segue dichiaratamente la tradizione del “romanzo d'appendice” o *feuilleton*, richiamata dallo stesso amministratore delegato di Amazon, che citava Dickens nella conferenza stampa di presentazione della collana.³⁴ In Italia, l'editore Feltrinelli ha lanciato quasi nello stesso momento una collana seriale, “Zoom”, il cui primo interessante esperimento di pubblicazione è il romanzo in dodici puntate *Banduna*³⁵ di Alessandro Mari.³⁶ L'eredità che ispira le scelte compositive e di pubblicazione del romanzo comprende sia la *serial fiction* inglese, sia il *feuilleton* francese dell'Ottocento, come rivela un'intervista all'autore che cita esplicitamente Dickens, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Dumas. Ciò che interessa soprattutto di questo precedente è la modalità di scrittura improvvisata e mutevole cui è costretto lo scrittore. La scelta infatti è quella di riprendere la periodicità di pubblicazione più radicale praticata dagli illustri antecedenti, la scansione settimanale, più serrata rispetto alla più consueta pubblicazione mensile.³⁷

Scrivo *Banduna* come duecento anni fa, ossia senza averlo preparato: non è una storia suddivisa in capitoli da distribuire di volta in volta, anziché tutti insieme. *Banduna* esiste nella mia mente, e si costruisce e ridefinisce settimana per settimana [...] *Banduna* invece è un romanzo più istintivo, dove ogni capitolo dev'essere scritto in tre o quattro giorni perché redattori ed editor abbiano poi il tempo di leggere e riportarmi le loro impressioni, e perché il testo venga infine digitalizzato e distribuito. Perciò sono costretto a ripetute sessioni di scrittura molto ravvicinate, e sono alla continua ricerca di stimoli che inneschino l'immaginazione. Non c'è molto spazio per meditare, per disegnare al meglio un'architettura: come dicevo, mi affido più all'istinto.³⁸

È dunque una scrittura istintuale, che si ridefinisce mano a mano nella mente dello scrittore, anche in virtù dello stretto rapporto con il lettore. Si rianima, grazie all'apporto del web, l'abitudine degli scrittori ottocenteschi a dialogare con i propri fruitori. L'autore contemporaneo può monitorare in tempo reale su Internet quelle reazioni che Dickens intercettava attraverso una corrispondenza fittissima con i lettori, che gli chiedevano di non lasciar commettere omicidio al tal personaggio, o di non lasciarne morire un altro,³⁹ ossessionati dall'andamento dei suoi romanzi tanto da assalire il porto di New York in massa pur di conoscere la sorte di una delle sue eroine, già svelata ai lettori inglesi:⁴⁰

Ho iniziato e continuo a scrivere guidato da un canovaccio, che però tradisco ogni settimana, tanto più se i lettori, con le loro antipatie e predilezioni, mi spingono a riflettere su quale sia la strada migliore da prendere: se sia meglio proseguire dritto come avevo immaginato, e se sia necessaria una sterzata. Se un personaggio colpisce, e come, o se è trascurabile. Sul sito è possibile lasciare commenti, io leggo, rispondo, ne traggio degli stimoli che metto nella centrifuga dell'immaginazione insieme alle mie idee, e così nasce la puntata successiva.⁴¹

Le tendenze della scrittura collaborativa del web 2.0 contaminano il *feuilleton* ottocentesco, ma resta invariata la necessità di attirare l'attenzione del lettore perché prosegua nella lettura (e nell'acquisto) delle puntate successive: "Ogni puntata deve offrire un colpo di scena, uno scarto, un guizzo che invogli il lettore a tenere il passo, a tornare. A ridarmi fiducia".⁴²

Il romanzo racconta la leggenda di *Banduna*, una terra del meridione italiano abitata, nella seconda metà dell'Ottocento, da omicidi, banditi e fuorilegge sfuggiti ai loro passati inconfessabili e alla giustizia. Il lettore arriva lentamente a conoscere la terra e i personaggi che la popolano, le cui storie sono raccontate da un episodio all'altro in maniera frammentata, con un procedimento dilatorio teso ad aumentare la *suspense*. Molti gli espedienti di cattura dell'attenzione del lettore, sospeso ogni volta sul limitare di eventi cardine, prontamente negati e ritardati nei capitoli successivi: in-

contri con personaggi misteriosi e autorevoli che non avranno seguito nella puntata seguente, congiungimenti carnali con donne bellissime sempre rimandati, sostituzioni degli eventi in corso con incidenti improvvisi, spari nella notte in conclusione di capitolo, che si rivelano nel successivo diretti a bersagli diversi da quelli immaginati. Più volte il protagonista rischia la morte al termine di un episodio, salvandosi più tardi, ed è addirittura sepolto vivo per poi essere liberato e ‘risuscitare’ nel prosieguo del romanzo. Spesso è il dialogo a essere interrotto da inserzioni digressive. La storia di Banduna è narrata per gradi, suddivisa in frammenti ciascuno dei quali è affidato a un diverso abitante della città, tutti abilissimi narratori ma sempre orientati a sospendere il racconto e divagare, oppure a interrompere la narrazione altrui, ivi compresa la narrazione del passato burrascoso del protagonista, Caspar, che si definisce lentamente e si completa molto avanti nelle puntate.

Nella quinta puntata, in particolare, un evento sembra valere da incarnazione narrativa della tecnica digressiva del romanzo. Il capitolo precedente, in cui il racconto di Caspar è interrotto dall’inseguimento di un intruso, Carmine, si conclude con l’accento misterioso a un’“azione” che il protagonista dovrà compiere per dimostrare la sua fedeltà al villaggio. Si chiarisce in seguito che l’azione consiste nell’uccisione di Carmine, atto che Caspar è disposto a compiere solo a condizione di conoscerne il motivo. Così il guardiano dei porci, Fichero, instaura con lui un “patto”, stabilendo che avrà l’obbligo di uccidere il ragazzo quando gli sarà stata narrata la prosecuzione della leggenda di Banduna. Il suo narrare ondivago però – Fichero “continua a sviare”, con “cambio repentino di argomenti”, “dovrebbe parlare invece interroga”, “decide *lui* quanto e cosa dire” – introduce nel finale un ennesimo mistero, riguardante la piantagione che consente la sopravvivenza degli abitanti di Banduna. Si instaura così un “nuovo patto”: Caspar non ucciderà Carmine ma lo mutilerà pezzo a pezzo, ogni volta ricevendo in cambio il disvelamento di una nuova tappa della storia del luogo. Corpo del romanzo e corpo del ragazzo coincidono, così come si identificano la smania di conoscere la prosecuzione della storia del protagonista e del lettore. Il legame della narrazione con chi l’ascolta, sottintende il romanzo, si basa su un impulso primordiale, vicino alle necessità primitive di atti fondanti come la sopravvivenza, il dono della vita e della morte. La forma romanzo, proposta nella sua dimensione più smaterializzata, veicolata dal formato digitale e dall’ancoraggio con la discussione intangibile del web, può offrire ancora risposte all’inclinazione più fisica dell’uomo al racconto, facendosi nello stesso tempo però portavoce delle sue più contemporanee manifestazioni.

La tecnica del *feuilleton*, rinnovata dal supporto digitale, crea nella tessitura del romanzo quella rottura della linearità spazio-temporale che è stata individuata come una delle predominanti della letteratura elettronica. Pur impedendo l'immersione del lettore garantita dallo scorrere sequenziale del racconto classico, il salto spazio-temporale cui è costretto il lettore per passare dall'uno all'altro episodio – effetto analogo a quel “trauma testuale” rintracciato da molti, a partire da Landow, nel collegamento ipertestuale – genera effetti di attesa nuovi.⁴³ Che non sono affatto lontani dalle abitudini di lettura frammentarie e itineranti del lettore di blog, per esempio, basati su ritmi di pubblicazione periodica simili. In *Banduna*, la perdita delle coordinate spazio-temporali del racconto possiede tuttavia anche un fondamento narrativo forte. È la qualità stessa della terra di cui si narra a richiedere una forma romanzesca aperta a infiniti potenziali *incipit* e continuazioni, secondo quell'ipotesi di realizzazione del “libro infinito” avanzata dal commentatore borgesiano: “*Banduna* si chiuderà alla dodicesima puntata, ma proprio perché mi interessano le reazioni dei lettori e le loro suggestioni, non è detto che possano diventare di più, o di meno”.⁴⁴ L'origine stessa della città, meta della fuga di disperati durante un periodo di terribili terremoti, la individua come luogo descrivibile unicamente per lacerti:

[...] a Banduna, non si era mai parlato né si racconta di una fondazione. Perché fondare è gettare fondamenta, costruire muri che resistano ai capricci della natura, su di un suolo buono come vogliono le Scritture, ma a Banduna non si era fondato alcunché, anzi l'architettura aveva prediletto la provvisorietà in smacco alla credenza che il futuro, di cose e persone, si regga sulla stabilità (*Banduna*, puntata 5).

Questo il senso del motto pronunciato dalla leggendaria fondatrice del villaggio, Elena, in grado di sospendere provvisoriamente i terremoti con lo spargimento del proprio seme: “Il terremoto ci terrà solo compagnia, sarà con noi e noi in lui” (puntata 4), ripetuto come iscrizione sulla sua tomba: “il terremoto sarà con noi e noi con lui” (puntata 5). Il motto lega l'instabilità del territorio alle circostanze della fondazione di Banduna, creata sulla devastazione in un periodo di terremoti, e si ripercuote nel pensiero degli abitanti, refrattari a qualsiasi “salda prospettiva”. Non solo a causa della minaccia sempre incombente del terremoto, ma anche in virtù di una più profonda consapevolezza individuale: “l'esperienza aveva insinuato nei primi abitanti il tarlo che il presente fosse tutto ciò che valeva la pena, e che si poteva avere” (puntata 5). Una provvisorietà dello spazio e del tempo insolitamente non legata alla precarietà della condizio-

ne dell'uomo contemporaneo, ma ribaltata in un passato fittizio (costruito però ai margini del passato ottocentesco reale che ha posto le basi – già probabilmente instabili – della condizione italiana attuale). Impermanenza costitutiva che la narrazione per progressive e instabili illuminazioni, depositate su un supporto fluido, lontano dalla fissità immutabile del libro cartaceo, non fa che accogliere e approfondire.

5. Scenari futuri per l'ebook narrativo

Quali aperture si prospettano nel prossimo futuro per la narrativa digitale in formato ebook? Gli autori finiranno per concentrarsi prevalentemente sul libro cartaceo, lasciando al digitale il compito ancillare di veicolare in forma diversa contenuti tradizionali, oppure sceglieranno di perfezionare l'indagine delle potenzialità del mezzo digitale, abbandonando le consuetudini del cartaceo per tentare nuove vie? Diversi sono gli scenari di innovazione individuabili.

Le biforcazioni ipertestuali del testo, che nel caso del romanzo di Antonio Koch erano definite unicamente dalla progettualità dell'autore, potranno sempre più essere stimulate direttamente dal lettore digitale, nell'istante stesso della lettura, come già sta avvenendo negli esperimenti di scrittura collettiva di alcune piattaforme web.⁴⁵ Lo stesso Antonio Koch ha partecipato all'esperimento di scrittura collaborativa della piattaforma di racconti interattivi online THE INCIPIT,⁴⁶ con l'intervento dal titolo *Poco mossi gli altri mari* (che riprende tra l'altro alcuni personaggi di *Verrà H.P. e avrà i tuoi occhi*). Come altri ospitati sul sito, il racconto si compone di dieci puntate pubblicate in sequenza, ciascuna conclusa da tre opzioni diverse di prosecuzione della storia tra cui i lettori registrati sono stati invitati a scegliere mediante un sondaggio web, intervenendo anche con commenti al testo, che l'autore ha tenuto in considerazione nella composizione dell'episodio successivo. Le potenzialità del *social reading*, accolte da Gianluigi Ricuperati su Bookliners in una forma che decide di rimanere tangenziale al libro, senza influenzarne direttamente le svolte narrative, si saldano qui alle tecniche della narrativa ipertestuale, eleggendo concretamente il lettore al ruolo di co-autore del testo.

Nuove vie saranno tracciate anche per l'ebook arricchito, ambito in cui il modello prospettato da Robertazzi con *eZagreb* potrà per esempio essere approfondito dall'aumentato coinvolgimento di apparati sensoriali normalmente non compromessi nella fruizione di materiali testuali. Si assisterà forse allo sviluppo di una 'letteratura animata', come si intra-

vede negli sviluppi della *eLiterature* internazionale,⁴⁷ che privilegerà la visualizzazione rispetto alla lettura, alla scoperta delle risorse plastiche e mimetiche del linguaggio. Fondamentale si rivelerà allora la manipolazione gestuale del contenuto da parte del lettore,⁴⁸ il quale potrà intervenire gestualmente sul testo e sugli apparati che lo arricchiscono, mediante movimenti che seppure non ancora codificati, si intravedono nella gamma di azioni che l'utente digitale già compie sui dispositivi *touch screen*. Il lettore potrà agire addirittura al di là della tattilità, implicata del resto anche dalla lettura su carta, per avvalersi di altri organi di senso.⁴⁹

Il rapporto stretto con il lettore, rafforzato dalle nuove tecnologie digitali come si è visto nella ripresa del *feuilleton* ottocentesco da parte di Alessandro Mari, sarà accentuato fino a prescindere dalla volontà stessa di interazione consapevole del fruitore. Gli autori potranno intraprendere decisioni sulla trama seguendo non solo i commenti espliciti dei lettori, ma monitorando i loro comportamenti di lettura sui dispositivi, alla stregua di sviluppatori di *app*. Sono già nate *startup* che commercializzano programmi in grado di produrre metriche e dati statistici relativi agli atteggiamenti di lettura dei fruitori di ebook (per rintracciare per esempio quando un lettore acquista il libro dopo averne letto un estratto, quali passaggi o personaggi ha amato di più, dove invece ha abbandonato la lettura, quali citazioni ha apprezzato tanto da dividerle sui *social network*). Senza accorgersene il lettore risponderà agli interrogativi dell'autore con il solo atto di leggere sul proprio dispositivo. Un contesto allarmante per la violazione di quella intimità con il libro che è una delle caratteristiche imprescindibili della moderna concezione della lettura, così come per la rottura dei meccanismi tradizionali della creatività autoriale, senza dubbio minacciata da una simile standardizzazione meccanica dell'atto compositivo, che rischia di asservirla alle logiche commerciali della grande distribuzione editoriale.⁵⁰ Ma nello stesso tempo una prospettiva eccitante per l'autore, in grado di penetrare la mente del proprio pubblico durante la lettura, con una precisione mai sperimentata in passato.

Note

- ¹ Citato dall'*Introduzione* di P. FERRI a G.P. LANDOW, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 8, n. 20. La citazione è tratta da una conferenza tenuta da Landow, dal titolo *The Digital Word and Digital Image: The Electronic text*. Il termine "ipertesto" fu coniato dall'informatico Ted Nelson nel 1965. Sua la celebre definizione di ipertesto come "scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce al meglio davanti a uno schermo interattivo. [...] una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini" (cfr. *Ibid.*, p. 23). Nelson, a sua volta, si ispirava al progetto *Memex* dell'ingegnere americano Vannevar Bush, il quale auspicava già nel 1945 la creazione di macchine collegate ad apparecchi meccanici per il reperimento delle informazioni, basate su un sistema di "indicizzazione associativa" che prefigurava i moderni collegamenti ipertestuali. Landow si appoggia a questa tradizione, associandola alle teorizzazioni sulla fine della testualità lineare formulate dallo strutturalismo e post-strutturalismo, soprattutto francese. Il testo di Landow è stato rimaneggiato più volte dall'autore, fino ad arrivare alla recente edizione *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimora, John Hopkins University Press, 2006, non ancora tradotta in italiano. Sull'ipertesto si veda almeno: J.D. BOLTER, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, trad. it., Milano, Vita e pensiero, 2002. Per una panoramica efficace, che tiene conto anche degli studi italiani, cfr. M.T. DI PACE, *Il dibattito sull'ipertestualità in campo letterario*, rielaborazione della tesi di specializzazione dell'autrice, disponibile al link <<http://www.labcity.it/Strumenti/Materiali/Ildibattitosullipertestualità/tabid/65/language/en-US/Default.aspx>> (verificato il 21/04/2013, così come tutti gli altri link citati).
- ² Cfr. F. DE VIVO, *eLiterature questa (s)conosciuta*, in "Testo&Senso", n. 12, 2011, pp. 1-14, <<http://testoesenso.it/article/view/53>>. De Vivo ci avvisa che il formato ebook non è automaticamente garanzia di appartenenza dell'opera all'*eLiterature*. Predisporre anzi una tabella comparativa in cui le caratteristiche salienti della letteratura elettronica sono contrapposte alle tipicità dell'ebook. L'ebook è qui inteso però come mera digitalizzazione di un testo riproducibile anche su supporto cartaceo, che si distingue quindi dalla letteratura elettronica perché non nasce in forma digitale, richiede un'interazione passiva con il lettore ed è veicolato da un mezzo digitale che funziona da supporto neutro. Esistono però alcune eccezioni, come riconosce l'autore stesso, che si vogliono indagare nel presente articolo, limitatamente all'ambito italiano. In ogni caso, gli esempi di narrativa digitale pubblicata in formato ebook proposti non rientrano nei filoni più avanzati di *Digital Literature*, ma rimangono in linea di massima all'interno del sistema semiotico testuale e sono quindi ascrivibili alla categoria meno recente dell'*Hypertextual Fiction*.
- ³ È per esempio l'idea di G. RONCAGLIA, *E-book ed ipertesti: un incontro possibile*, in *Les historiens et l'informatique: un métier à réinventer*, eds. J.PH. GENET, A. ZORZI, Roma, Ecole française de Rome, 2011, pp. 29-43. Cfr. anche la posizione radicale di D.S. Miall, il quale ritiene che i cambiamenti attuati dall'ipertesto nel processo di lettura siano antitetici alla condizione ideale di ricezione della narrativa, contestando l'idea che l'ipertesto incarni la 'reale' natura della lettura, liberandola dai limiti della linearità, come è stato invece avanzato dai suoi teorici (D.S. MIALL, *Trivializing or Liberating?*

- The Limitations of Hypertext Theorizing*, in “Mosaic”, 32, 2, pp. 157-170, <http://www.ualberta.ca/~dmiall/MiallPub/Miall_hypertext_Mosaic_1999.pdf>).
- ⁴ Cfr. la conferenza di U. ECO, *Vegetal and Mineral Memory: The Future of Books*, tenuta presso la Bibliotheca Alexandrina il 1 novembre 2003, <<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>>.
- ⁵ Cfr. J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, trad. it. di F. LUCENTINI, Torino, Einaudi, 2000, pp. 79-92.
- ⁶ Antonio Koch, nato a Bologna nel 1976, è attore e autore di libri per bambini. Ha scritto ampiamente sul web, su varie newsletter, newsgroup, blog. Tra i suoi titoli: *La nave* (2009, Topipittori), *Ballare* (2009, BCE), *Una bacchetta magica* (2005, Topipittori), *Brutto più bello* (2005, Topipittori).
- ⁷ A. KOCH, *Verrà H.P. e avrà i tuoi occhi*, Genova, Quintadicepertina, 2010. Non essendo possibile, per il formato EPUB, indicare i numeri di pagina, per tutte le citazioni tratte da ebook in EPUB si segnalerà in parentesi, laddove disponibile, il titolo di capitolo che include la citazione.
- ⁸ Per la categorizzazione che distingue tra “ipertesti ramificati a ramificazione divergente” (in cui cioè le linee narrative divergono), “ipertesti ramificati a ramificazione ad asola” (in cui le linee narrative coincidono in alcuni punti, generando più versioni della stessa storia), “ipertesti combinatori con modello combinatorio ordinato” (in cui gli elementi sono combinabili in ordini stabili) e “ipertesti combinatori con modello combinatorio fattoriale” (in cui i frammenti possono essere letti in un ordine qualsiasi), cfr. il fondamentale J. CLÉMENT, *Elementi di poetica ipertestuale*, trad. it., in “Bollettino '900”, n. 1, 2001, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2001-i/W-bol/Clement/>>. Dello stesso autore vd. anche *Hypertexte et fiction: une affaire de liens*, consultabile al link <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf>>.
- ⁹ Sui libri-game, cfr. l'intervento di A. ANGIOLINO, *Narrare per bivi*, pubblicato nel blog *Riflessi di luce lunare* nel 2004, <<http://www.rill.it/?q=node/51>>, che riconduce il filone a una storia letteraria illustre, citando anche tra i suoi antecedenti *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di Borges.
- ¹⁰ J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 88.
- ¹¹ Cfr. J. CLÉMENT, *Elementi di poetica ipertestuale*, cit.
- ¹² J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 88.
- ¹³ A. SAEMMER, *Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel*, in “RiLUnE”, n. 5, 2006, pp. 65-66.
- ¹⁴ Una delle conversazioni con Erika (“Le chiedo: – Lo guardavi Twin Peaks? – Cos’è, pesche ripiene? – No, Twin Peaks, era un telefilm”, *Pesche ripiene*) si ripete, per esempio, in un episodio successivo nell’ordine cronologico, ma che è possibile incontrare prima del precedente nel percorso di lettura: “– Stai per chiedermi qualcosa a proposito di pesche ripiene, lo sento. – No, io per la verità volevo chiederti se guardavi questo vecchio telefilm negli anni 80, che si chiamava Twin Peaks. [...] – Non l’abbiamo già fatta questa conversazione? – No, non abbiamo mai fatto nessuna conversazione. Twin Peaks, si chiamava, te lo ricordi? – Ma sì che me l’hai già chiesto dai, che mi hai detto Twin Peaks e io ti ho chiesto cosa voleva dire, pesche ripiene? Non ti ricordi? Chattavamo” (*Apparecchio*). Si ripropone più volte anche il dialogo con l’uomo che risponde al telefono a casa di Erika (“Telefono a Erika per chiederle se guardava Twin Peaks. Compongo il numero, risponde un uomo. Dico che ho bisogno di parlare con Erika, mi dice che Erika è impegnata e che non può venire all’apparecchio. L’apparecchio, ma come cazzo parla”, *Apparecchio*).

Ritorna per esempio, con leggera variazione, altrove nel testo: “– C’è Erika? – Erika non può venire all’apparecchio, adesso. Chi la desidera? L’apparecchio? Ma come cazzo parla” (*La festa*).

¹⁵ Cfr. J. CLÉMENT, *Elementi di poetica ipertestuale*, cit.

¹⁶ Nella narrativa ipertestuale, la ripetizione è una strategia fondamentale: serve come meccanismo di orientamento in assenza di un asse lineare verso cui tendere. Ritornare a nodi già visti aiuta il lettore a istituire connessioni tra diverse parti del testo e a trovare nuovi significati grazie alla ricombinazione dei segmenti testuali. Il nodo rivisitato può essere interpretato diversamente a seconda del particolare sentiero seguito dal lettore, ma i ritorni narrativi sono un elemento di stabilità nel testo altrimenti troppo mutabile (cfr. B. MORRIS, *The Electronic Writing and Reading Interface: Gateway to the Mainstream for Digital Born Fiction*, <http://web.njit.edu/~bmorris/digital_fiction.pdf>).

¹⁷ J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 87.

¹⁸ G. STEINER, *Una lettura ben fatta*, in ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, trad. it., Milano, Garzanti, 1996, pp. 7-27.

¹⁹ *Confessioni*, VI, 3.

²⁰ Cfr. A. COMPAGNON, *Lire numérique*, in “Le Débat”, n. 170, 2012, pp. 103-106.

²¹ A. MULVIHILL, K. SCHILLER, *Social Reading Heats Up With Ebooks*, in “Information Today”, Vol. 28, Issue 7, July/August 2011, pp. 32-34.

²² Gianluigi Ricuperati, nato a Torino nel 1977, ha pubblicato diverse opere saggistiche e reportage: nel 2006 *Fucked Up* (Bur RCS), dedicato alle guerre in Iraq e Afghanistan; nel 2007 *Viet Now. La memoria è vuota* (Bollati Boringhieri), sull’eredità della guerra americana in Vietnam; nel 2009 *La tua vita in 30 comode rate* (Laterza), opera a metà tra narrazione e saggistica, incentrata sul tema del debito nella società consumistica. Collabora con le pagine culturali di varie riviste e quotidiani, tra cui la *Domenica del Sole 24 ore*, e lavora come coordinatore e direttore artistico di eventi culturali e musei. *Il mio impero è nell’aria* è il suo primo romanzo. Ad aprile 2013 è uscito per Mondadori il suo nuovo romanzo *La produzione di meraviglia*.

²³ G. RICUPERATI, *Il mio impero è nell’aria*, Roma, Minimum Fax, 2011.

²⁴ <http://www.bookliners.com>.

²⁵ *Lecture estive al riparo da abbagli*, 17 luglio 2011, in “Nova24 Tech. Il Sole 24 ore”, <<http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2011-07-17/lecture-estive-riparo-abbagli-081910.shtml?uuid=AauqtpoD>>. L’autore si riferisce all’opera di Maurice Blanchot, *La communauté inavouable* (1983).

²⁶ Corsivi miei.

²⁷ Il termine “web 2.0” fu coniato nel 2004 da Tim O’Reilly, per indicare un’evoluzione rispetto alla prima fase del web, caratterizzata da una maggiore interattività con l’utente e dallo sviluppo di funzionalità sociali e di condivisione delle risorse.

²⁸ *Credere negli idranti. A due anni dalla morte di Elliott Smith*, <http://www.nazioneindiana.com/2005/10/23/credere-negli-idranti-a-due-anni-dalla-morte-di-elliott-smith/> (corsivi miei).

²⁹ F. ROSE, *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York, W. W. Norton & Company, 2011.

³⁰ Arturo Robertazzi, nato a Napoli nel 1977, vive a Berlino e lavora come chimico computazionale alla Freie Universität. Cura la rubrica “Berlin Style” su “Guide Europee”,

in cui scrive della vita culturale che anima Berlino. È co-autore del saggio *La Lettura Digitale e il Web*, insieme ad altri book bloggers. *Zagreb* è la sua prima prova romanzesca.

³¹ A. ROBERTAZZI, *eZagreb*, Cagliari, Aisara, 2012.

³² Applica al digitale la teoria del paratesto di Genette Ellen Mc Cracken, la quale ritiene che la lettura su dispositivo operi trasformazioni testuali di tipo nuovo, riconducibili però alle categorie di paratesto formulate per l'ambiente cartaceo, rinnovando sia il concetto di "epitesto" sia quello di "peritesto". Tali trasformazioni conducono il lettore digitale a continui movimenti di avvicinamento ("centripeti") e di allontanamento ("centrifughi") dal nucleo testuale centrale (E. MC CRACKEN, *Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature. Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads*, in "Narrative", vol. 21, n. 1, 2013, pp. 105-124).

³³ J.L. BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 87.

³⁴ Cfr. il post di Sarah Kessler, del 6 settembre 2012, *Amazon Changed Reading. Now It Could Change Writing*, <<http://www.fastcompany.com/3001099/amazon-changed-reading-now-it-could-change-writing>>. Sul *feuilleton*, cfr. C. BORDONI, F. FOSSATI, *Dal feuilleton al fumetto*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

³⁵ A. MARI, *Banduna*, Milano, Feltrinelli, 2012.

³⁶ Alessandro Mari è nato nel 1980 a Busto Arsizio. Si è laureato con una tesi su Thomas Pynchon. Lavora per l'editoria, come lettore, traduttore e ghostwriter. Il suo romanzo d'esordio è *Troppo umana speranza*, pubblicato nel 2011 per Feltrinelli e vincitore del Premio Viareggio Narrativa nello stesso anno.

³⁷ "Leggete *Grandi speranze* e sentite quanto è ampio il respiro della storia, dopodiché leggete *Tempi difficili*, avvertitene le contrazioni, il ritmo sincopato, la prevalenza dei dialoghi: *Grandi speranze* fu pubblicato in fascicoli mensili, Dickens aveva la possibilità di meditare più a lungo, poteva chiedere ai lettori uno sforzo emotivo e mnemonico maggiore; *Tempi difficili* invece fu pubblicato settimanalmente, e questo impose a Dickens un diverso approccio al raccontare" (dall'intervista *Alessandro Mari racconta Banduna*, consultabile al link: <<http://www.pianetaebook.com/2012/01/alessandro-mari-racconta-banduna-12579>>).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Sappiamo dalle testimonianze pervenute quanta attenzione Dickens prestasse ai suoi lettori, durante la pubblicazione in serie dei suoi romanzi. Per esempio, un pittore invitato a un banchetto in celebrazione della conclusione di *Nicholas Nickleby* ricordava le lettere che i lettori scrissero all'autore per implorarlo affinché Nickleby non uccidesse Smike. Ci è rimasto poi un discorso pronunciato da Dickens al suo arrivo a Boston, in cui l'autore ringraziava per l'accoglienza conferita dai suoi lettori all'eroina Nell di *Old Curiosity Shop*, evocando le molte lettere ricevute per scongiurarne la morte, spedite dalle aree più remote degli Stati Uniti – paludi, foreste, zone solitarie del Far West – e dai mittenti più disparati – dai manovali alle madri che identificavano in Nell le loro figlie decedute (cfr. E.D.H. JOHNSON, *Charles Dickens: An Introduction to His Novels*, New York, Random House, 1969, parte 3, *Dickens and its reader*, pp. 69-71, consultabile online al link <<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/edh/3.html>>).

⁴⁰ La folla assaltò la nave gridando "Is little Nell dead?", cfr. F. ROSE, *The art of immersion*, cit., cap. IV, *Control*.

⁴¹ Intervista dal titolo *Alessandro Mari racconta Banduna*, cit.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. G.P. LANDOW, *L'ipertesto*, cit., p. 255.

⁴⁴ Alessandro Mari racconta Banduna, cit.

⁴⁵ Per le nuove tendenze dello storytelling collaborativo, cfr. B. ALEXANDER, A. LEVINE, *Web 2.0 Storytelling: Emergence of a New Genre*, in "EDUCAUSE Review", vol. 43, n. 6, 2008, consultabile al link <<http://www.educause.edu/ero/article/web-20-storytelling-emergence-new-genre>>.

⁴⁶ <<http://www.theincipit.com/>>.

⁴⁷ A. SAEMMER, *Littératures numériques: tendances, perspectives, outils d'analyse*, in "Études françaises", vol. 43, n. 3, 2007, pp. 111-131, specie il cap. *Littératures animées*.

⁴⁸ EAD., *Animation and manipulation figures in digital literature and the poetics of (de-) coherence*, in "Literary and Linguistic Computing", vol. 27, n. 3, 2012, pp. 321-330.

⁴⁹ Come è già accaduto per esempio, per la scrittura saggistica, nel celebre esempio di *enhanced book Our Choice* di Al Gore, in cui le pale eoliche di un'immagine sono azionabili soffiando sullo schermo (ci si riferisce alla app per iPad relativa al volume AL GORE, *Our Choice. A Plan to Solve the Climate*, Emmaus (Pennsylvania), Rodale, 2009).

⁵⁰ Cfr. il post *Amazon Changed Reading. Now It Could Change Writing*, cit., in cui Sarah Kessler menziona tra le aziende impegnate nel settore la startup Hiptype, <<http://www.hiptype.com/>>.

Strumenti manageriali per la promozione della cultura del territorio. Ipotesi di relazione tra driver tematici, Big Data e ricadute economiche

DAMIANO CORTESE

Nel 2012, si creano ogni giorno circa 2,5 esabyte di dati, un numero che raddoppia più o meno ogni 40 mesi. [...]

Un petabyte è un quadrilione di byte, ossia l'equivalente di quasi 20 milioni di archivi di testo. Un esabyte è 1000 volte quella cifra, ossia un miliardo di gigabyte.¹

La mole di *Big Data* prodotti, riportata nel testo di McAfee e Brynjolfsson, rappresenta un insieme numerico enorme e non immediatamente leggibile.

Esattamente come nell'episodio biblico che il presente volume, *Ritorno a Babele: esercizi di globalizzazione*, evoca, le conversazioni² online possono sembrare “confuse”,³ perché provenienti da fonti differenti e, parafrasando il castigo divino che, nel mito, colpisce i costruttori della torre, “disperse su tutta la terra”,⁴ in quanto generate da un network mondiale di utenti.

Si tratta di cogliere, pur nella complessità, la grande opportunità⁵ che i dati rappresentano, valorizzandone il patrimonio – “The Economist” li definisce, non a caso, ‘cornucopia’⁶ – di informazioni.

Molte multinazionali tra le più grandi del mondo hanno ormai adottato l'*analitica 2.0*, una serie di capacità che permettono di passare al setaccio terabyte di dati e centinaia di variabili in tempo reale. Essa consente a queste aziende di creare un quadro ad altissima definizione della propria performance.⁷

Fondamentale, per l'Impresa, è comprendere il ROI, il *Return On Investment* della propria attività di marketing, registrando il gradimento degli utenti, attraverso i commenti che questi generano e alimentano:

[...] ci fidiamo sempre più degli estranei dal momento in cui vengono stabilite delle relazioni, che se pur mediate, vengono vissute e interpretate come parte del quotidiano. Se con i mass media l'interazione peer-to-peer rimane localizzata e limitata al

faccia a faccia, i social media hanno aperto la porta ai consumatori, affinché possano pubblicare i propri contenuti e con estrema semplicità divulgarli.⁸

Risulta immediatamente comprensibile la grande attenzione che le aziende dedicano all'analisi della Rete: una positiva opinione⁹ 'spontanea' verso il proprio prodotto o servizio si traduce in una viralizzazione¹⁰ esponenziale, con ricadute di notevole interesse economico.

Al di là del *buzz marketing*,¹¹ approccio che segue in pieno questo tipo di tendenza e punta a gestire e guidare i contenuti, è evidente come l'osservazione del feedback dei consumatori, da sola, sia in grado di fornire elementi di importanza consistente, per ottenere i quali finora sono stati necessari strumenti più sofisticati e dispendio di risorse non paragonabile.

La tematica della misurazione della presenza on line di un'azienda nasce, più che in accademia, da una necessità della *industry*, ovvero dall'esigenza di comprendere ciò che non si può pianificare e gestire a livello manageriale: il passaparola [...] che permette la diffusione di informazioni tra le persone di una specifica rete sociale. Con il Web l'opportunità di diffondere ed esprimere le proprie opinioni su canali e siti molteplici, aumenta l'accesso a più comunità, che l'utente sia autore dei contenuti (*producer*) o ne sia semplice fruitore (*consumer*).¹²

Internet è il mezzo di comunicazione che, nel modo più semplice e immediato, permette, oltre al dialogo tra differenti comunità,¹³ il passaggio allo stato attivo da quello passivo, che di solito contraddistingue l'uso di altri canali.

Al contempo, è in atto un'inversione di tendenza, che traccia una nuova via, una direzione differente per chi si muove e desidera orientarsi nel panorama dei mezzi di comunicazione: lo sviluppo di una cultura transmediale, da cui emerge come

[...] la collisione tra diversi media, vecchi e nuovi, sia più un bisogno culturale che una scelta tecnologica. [...] sono i contenuti della comunicazione che vengono declinati in ogni formato, per potersi spostare da un mezzo all'altro e ricevere così un distribuzione sempre più capillare e pervasiva.¹⁴

Con l'approccio crossmediale gli utenti "muovono storie, suoni e immagini da un territorio all'altro" ed è chiaro come "questo andirivieni risponda anche a un modello estetico, un nuovo modo di raccontare, informare, sabotare, divertire".¹⁵ Nasce una nuova tipologia di fruizione, che genera commistioni tra formati differenti, dando vita a uno scenario in cui l'intrattenimento viene informato e viceversa, in una ricerca di rinnovato equilibrio.

Tra le opportunità che i *Big Data* offrono, non si può non cogliere una declinazione a vantaggio del patrimonio culturale, nella sua accezione territoriale, in un approccio che supera la virtualità dell'informazione e rafforza la funzione educativa e di valorizzazione dei formati di *entertainment*.

Occorre introdurre, a questo punto, l'interessante approccio che Rai ha iniziato ad implementare a partire dallo show televisivo "La più bella del mondo",¹⁶ ideato e condotto da Roberto Benigni, con successive sperimentazioni in format differenti, tra i quali "Sanremo 2013", "The Voice of Italy", "Elezioni Politiche".

Le Direzioni Aziendali Marketing e Information & Communication Technology hanno filtrato, minuto per minuto, nel corso della diretta, i dati dei social network, con particolare attenzione a Twitter – in quanto piattaforma con il più alto indice di conversazione – monitorando gli hashtag ufficiali della trasmissione e quelli nati spontaneamente.¹⁷

Sempre più lo spettatore – è questo uno dei presupposti che ha portato Rai a muoversi in questa direzione innovativa – segue la trasmissione e, nel frattempo, opera su un altro device, sia esso computer, tablet o smartphone, con cui è presente e attivo¹⁸ online.

Intento dell'azienda era accostare virtualmente i vari schermi e riscontrare, in un altrettanto figurativo colpo d'occhio, un eventuale allineamento di contenuti.

Grazie a un perimetro di parole chiave, si è ottenuto un report di informazioni quantitative e qualitative, relative alla partecipazione e al sentimento degli spettatori/utenti. Il primo e più interessante risultato è l'attestazione della relazione tra curva di ascolti e conversazioni, a sottolineare come il programma televisivo sia spunto di discussione in rete [...]

commenta Massimo Rosso, Direttore ICT Rai, e prosegue:

[...] vi è un tempo di latenza di circa un minuto tra quanto proposto in onda e il dialogo online, con una corrispondenza tematica e di keywords, che conferma quanto la trasmissione condizioni la generazione di opinioni social.

A oggi, il gruppo interdisciplinare ha lavorato sul 'dialogo' online e non sul ritorno dei dati generati, tema sul quale si possono aprire numerosi filoni di analisi di certo interesse aziendale, in termini commerciali, contenuti, creazione di spin-off di format, ma anche e soprattutto ricadute importanti e innovative per la ricerca scientifica che le scienze sociali possono effettuare.

Per comprendere con immediatezza l'applicazione, è utile considerare come la rappresentazione di un tema, attraverso un supporto quale quello

televisivo, crei un contestuale stimolo all'approfondimento dell'informazione, sia esso limitato a mera curiosità, approfondimento o verifica.

Poiché, nella maggior parte dei casi, l'argomento è riconducibile a una collocazione georeferenziata, esso costituisce un attrattore di *incoming* sul territorio, capace di originare flussi turistici di interesse per il *destination management*.¹⁹

In quest'ottica, la comunicazione si trasforma in occasione di veicolo della cultura locale, di contestualizzazione in un quadro di lettura più ampio e profondo, strumento per ulteriori input.

Il format televisivo genera, infatti, nel corso della diretta, un interessante volume di dati, in termini di:

- share;
- risonanza – come visto poco sopra – sui social network (commento e 'aumento' dell'informazione);
- feedback: contatti, mail, commenti alla redazione attraverso i canali ufficiali;
- approfondimento attraverso ricerche online.

Ciò consente di determinare un ritorno qualitativo rispetto a:

- contenuto, registrando un riscontro rispetto a quanto messo in onda;
- approccio, con particolare attenzione alle argomentazioni alla base di ciò che si presenta, all'eventuale rigore scientifico e alla completezza dei punti di vista;
- forma, nel senso di modalità di proposizione;
- grado di approfondimento delle tematiche, tenuto conto dello spazio disponibile, dettato dai tempi che caratterizzano il ritmo proprio del mezzo di comunicazione;
- interesse, indicatore che, superando il mero numero di share, lo connota dal punto di vista qualitativo e puntualizza il ritorno immediato dei contenuti;
- esigenza di granularità dell'informazione, indicatore che apre a futuri approfondimenti, considerando il livello di interesse, sia come quantità, sia come intensità.

Sul territorio che ospita la messa in onda si genera un flusso di turisti interessati a rivivere l'«esperienza»²⁰ presentata.

È, questa, l'occasione privilegiata per trasmettere e approfondire il sostrato di contenuti, realizzando un servizio di utilità culturale.

Forty years after the French television series *Belphégor*, the Musée du Louvre and its collections have once again become the setting for, and the protagonists in, a rich work of fiction following the publication in 2003 of the novel *The Da Vinci Code*

by Dan Brown and the release in 2006 of the movie, filmed in part in the museum's galleries by the director Ron Howard. The trail that we have created for you provides an amusing tour of the museum in the footsteps of the "symbolologist" Robert Langdon and the cryptologist Sophie Neveu, the main characters of *The Da Vinci Code*. Without taking sides either for or against *The Da Vinci Code*, we will evaluate some of the key themes and rectify some of the exaggerations. Although the selection of things to see in the trail will no doubt be obvious to those who have read the book or seen the movie, it should enable everyone to see the Louvre in a new and amusing light, providing both a historical and literary perspective.²¹

Dalla presentazione del percorso *The Da Vinci Code, Between Fiction and Fact*, che il Louvre propone sul proprio sito web, emerge l'impianto progettuale alla base dell'iniziativa. Il Museo, infatti, ha colto il potenziale, in termini di passaggi di visitatori, rappresentato dall'ambientazione letteraria di Dan Brown e ha messo a disposizione la location anche per la versione cinematografica del soggetto. Ha, quindi, incassato il primo risultato: la garanzia rappresentata dal turismo cinematografico, che avrebbe comunque attirato coloro che desideravano semplicemente vedere con i propri occhi quanto apprezzato nella descrizione dell'autore o sul grande schermo o, nuovi Robert Langdon o Sophie Neveu, cogliere ulteriori, non svelati particolari, a supporto dell'impianto narrativo, se non teorico, de *Il Codice Da Vinci*. Siamo, ovviamente, in presenza di un driver tematico – quello del *mystery/thriller* – che, già di per sé capace di grande appeal, si rafforza grazie a una commistione misterico-religiosa, mediata da una lettura complottista di due millenni di storia.

Tuttavia, il percorso offerto ai turisti va oltre una scia da seguire e mette sotto una nuova luce il proprio patrimonio, promettendo, a partire dalla finzione, di trasmettere chiavi di lettura corrette, veicolando cultura a un target probabilmente non atteso, di certo più ampio, attraverso la rivelazione e la rettifica delle esagerazioni che le regole della fiction impongono.

Al di là dell'argomento, in questo caso ricco di alto valore simbolico e immaginifico, con conseguente riflesso in termini di attrattività, l'esempio rende più facile comprendere l'importanza di un approccio manageriale dell'*induced tourism*.

Fondamentale, infatti, oltre a gestire il movimento turistico, è prepararlo, attraverso un'attenta pianificazione, in termini di servizi e risorse necessarie e, infine, analizzarlo, per comprendere, dalle valutazioni, buone prassi, spunti di miglioramento, futuri sviluppi.

Un oggetto si trasforma [...] in attrazione quando è riconosciuto come tale dai consumatori-turisti. Il termine attrazione fa riferimento al rapporto tra un elemento ogget-

tivo presente sul territorio ed i turisti che ne fanno uso. Affinché questo rapporto si inneschi, occorre che l'elemento oggettivo sia riconoscibile dai turisti e ne divenga fruibile; come afferma Dean MacCannell, l'attrazione turistica può essere definita da "un sistema di relazioni tra tre elementi: un turista (l'elemento umano), un sight (l'elemento da osservare) ed un marker (l'elemento informativo)".²²

Tornando al caso specifico, occorre che nella progettazione del format televisivo si preveda di costruire un partenariato con il territorio²³ che, peraltro, garantisce di avere un ritorno in termini di visibilità. Il rapporto con il territorio trova, inoltre, nell'osservazione dei dati di ritorno, una quantificazione che renderebbe misurabile la relazione e la funzione – pubblica e istituzionale, in piena coerenza con la mission aziendale – di valorizzazione svolta dal format.

Il movimento di persone si traduce in valorizzazione del patrimonio locale, con risvolti economici e finanziari e il trasferire cultura del luogo e dal luogo garantisce un elemento in grado di risollevare (attraverso iniziative, convegni o anche nuovi contributi/format), in periodi di scarsa crescita, il posizionamento del luogo in quanto meta turistica.

La partecipazione degli attori istituzionali presenti nelle zone di *incom-ing* permette, d'altra parte, la raccolta di:

- dati sulle richieste di informazioni derivati dalla trasmissione (sia nel corso della diretta, sia in seguito), da confrontare con il pregresso, per comprendere il tasso di interesse generato;
- numeri relativi alle presenze di visitatori, per evidenziare quale sia il riflesso della trasmissione sul luogo 'scenario' della stessa;
- tipologia di informazioni richieste in loco, per comprendere se le tematiche proposte, da leggere come possibile approfondimento, fossero già note e quanto centrali, quindi quanto attrattive.

Fig. 1: Dal format televisivo al territorio. I dati quantitativi sono espressione della risposta in rete e rappresentano il numero di utenti attivi.

Si tratta, dunque, di un'ulteriore massa di dati di interesse che si crea e occorre studiare per capitalizzarne l'importanza, mettendo a fattor comune quanto da questi comunicato relativamente al potenziale turistico.

L'evoluzione sperimentale del modello di lettura che si è proposto prevede una forte componente di ricerca in campo economico-aziendale, tesa, se non a stabilire un coefficiente di corrispondenza tra *Big Data* e *incoming*, a comprenderne le ricadute economiche e i relativi flussi finanziari, originati dalla comunicazione, proposta e valorizzazione del patrimonio culturale e locale.

Note

- ¹ A. MCAFEE, E. BRYNJOLFSSON, *Big Data: la rivoluzione manageriale*, in "Harvard Business Review", ottobre 2012, pp. 16-17.
- ² "Social media creates a new information map. [...] Social intelligence operates on a different plane, identifying people and their conversations in social spaces", M. HARRYSSON, E. METAYER, H. SARRAZIN, *How "social intelligence" can guide decisions*, in "McKinsey Quarterly", n. 4, novembre 2012, p. 81.
- ³ Gen. 11, 9.
- ⁴ Ivi.
- ⁵ W.B. Arthur dichiara: "Is this biggest change since the Industrial Revolution? Well, without sticking my neck out too much, I believe so" se, infatti, "with the coming of Industrial Revolution [...] the economy developed a muscular system [...] now is developing a neural system", W.B. ARTHUR, *The second economy*, McKinsey Quarterly, n. 4, ottobre 2011, p. 90.
- ⁶ "The cornucopia of data now available is a resource, similar to the other resources in the world and even to technology itself", *Data, data everywhere. A special report on managing information*, in "The Economist", 27 febbraio 2010, p. 16. Si veda anche, per quanto riguarda l'uso strategico dei *Big Data*, in "FinancialExecutive", luglio/agosto 2012.
- ⁷ W. NICHOLS, *Analitica pubblicitaria 2.0*, in "Harvard Business Review", marzo 2013, p. 19.
- ⁸ D. CAIAZZO, A. COLAIANNI, A. FEBBRAIO, U. LISIERO, *Buzz marketing nei social media. Come scatenare il passaparola online*, Milano, logo faustolupetti editore, 2009, p. 17.
- ⁹ "Sentiment analysis. Application of natural language processing and other analytic techniques to identify and extract subjective information from source text material. Key aspects of these analyses include identifying the feature, aspect, or product about which a sentiment is being expressed, and determining the type, "polarity" (i.e., positive, negative, or neutral) and the degree and strength of the sentiment. Examples of applications include companies applying sentiment analysis to analyze social media (e.g., blogs, microblogs, and social networks) to determine how different customer segments and stakeholders are reacting to their products and actions". Questa la definizione, secondo il report McKinsey, di una delle tecniche per analizzare i *Big Data*, quella, per l'appunto, che indaga il sentiment degli utenti. MCKINSEY GLOBAL INSTITUTE, *Big Data: The next frontier for innovation, competition, and productivity*, McKinsey&Company, giugno 2011, p. 30.
- ¹⁰ "Il termine viral marketing è stato reso popolare nel 1996 dai venture capitalist di Draper Fisher Jurvetson per sostenere il proprio investimento su Hotmail, uno dei primissimi servizi di email gratuite disponibile sul web. Con questo termine si voleva descrivere la rapidità con cui Hotmail riusciva a farsi adottare da nuovi utenti. La strategia era semplice ed è tuttora la chiave di qualsiasi strategia di marketing vincente: il prodotto deve incorporare una funzione pubblicitaria al suo interno". A. NATELLA, *Viral 'K' Marketing*, <http://www.kook.it/wp-content/uploads/2012/10/Viral-K-Marketing.pdf>, p. 7.
- ¹¹ "Le persone sono più propense a fidarsi di una comunicazione che avviene attraverso

il passaparola rispetto a forme di persuasione più tradizionali, come la pubblicità classica o azioni di marketing convenzionali, proprio perché esiste una forte credibilità derivata dall'alto valore percepito della fonte, ritenuta attendibile non avendo un interesse diretto alla vendita. Il passaparola che avviene ad altissima frequenza produce il cosiddetto *effetto buzz* (ronzio). Da qui il termine *buzz marketing*", B. COVA, A. GIORDANO, M. PALLERA, *Marketing non-convenzionale. Viral, Guerrilla, Tribal e i 10 principi fondamentali del marketing postmoderno*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007, p. 62.

¹² E. MARCHIORI, A. INVERSINI, S. DA COL, L. CANTONI, *Il passaparola on line sulle destinazioni turistiche: di che cosa parlano i turisti? Il caso del Canton Ticino (Svizzera)*, in R. GARIBALDI, R. PERETTA (a cura di), *Facebook in tourism. Destinazioni turistiche e Social Network*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 71.

¹³ Il marketing utilizza l'aggettivo *tribal*, in cui "il concetto di 'tribù' [...] esprime l'esistenza di nuove comunità di individui alla ricerca delle radici, dei legami e delle tradizioni perdute a vantaggio dei personalismi propri della modernità e del progresso", A. PASTORE, M. VERNUCCIO, *Impresa e comunicazione. Principi e strumenti per il management*, Milano, Apogeo, 2008, p. 519.

¹⁴ WU MING, *Prefazione*, in H. JENKINS, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ 17 dicembre 2012, Rai 1.

¹⁷ "L'avvento dei cosiddetti 'social media', degli UGC (User-generated contents, o contenuti generati dagli utenti) e del Web 2.0 ha scardinato i principi gerarchici di produzione e consumo delle informazioni e della conoscenza", E. GASCA, G. B. POLLICHINO, F. STUPINO, *Analisi della domanda turistica: tecniche tradizionali e innovative*, in S. L. SACERDOTI, S. MAURO, E. GASCA (a cura di), *Visitor management. Turismo, Territorio, Innovazione*, Torino, Celid, 2011, p. 67.

¹⁸ "Time spent on PCs and smartphones was up 21 percent from July 2011 to July 2012", NIELSEN, *State of the media: the social media report 2012*, p. 3; "people continue to spend more time on social networks than any other category of sites. 20% of their time spent on PCs and 30% of their mobile time", *Ibidem*, p. 4.

¹⁹ "Gestione strategica delle località turistiche, attraverso un adeguato sistema di pianificazione e controllo delle attività da sviluppare per incentivare il flusso di turisti presenti nell'area", V. DELLA CORTE, *La gestione dei sistemi locali di offerta turistica*, Padova, Cedam, 2000; "in un mercato con valenze sempre più globali diventa perciò fondamentale che qualsiasi tentativo di Destination Management assuma come mission quella di creare valore per il turista", S. MARCHIORO, *Destination Management e Destination Marketing per una gestione efficiente delle destinazioni turistiche*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Progettazione e Gestione del Turismo Culturale, Economia applicata al Turismo (dispense del corso).

²⁰ B.J. PINE, J.H. GILMORE, *L'economia delle esperienze: oltre il servizio*, Milano, ETAS, 2000.

²¹ <http://www.louvre.fr/en/routes/da-vinci-code>. La grande risposta generata dall'opera di Dan Brown è resa evidente anche da quello che Eurostar definisce "The Da Vinci effect" (A. Clark, Da Vinci effect boosts Eurostar, "The Guardian", 6 gennaio 2005, <http://www.guardian.co.uk/business/2005/jan/06/books.transportintheuk>), commen-

tando l'incremento del 15% del numero di passeggeri: "There's a lot of evidence from tour operators and travel agents that people have been buying tickets to see the tourist attractions in the book" (Ivi).

²² L. SAVOJA, *La costruzione sociale del turismo*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2005, p. 200.

²³ "An essential prerequisite in the process of dealing with television-induced tourism is a proactive relationship between destination marketing and destination management", J. CONNELL, *Toddlers, tourism and Tobermory: Destination marketing issues and television-induced tourism*, in "Tourism Management", n. 26, 2005, p. 772.

La vita non è che un'ombra vagante,
 un racconto detto da un idiota,
 pieno di urlo e furore, che non significa nulla.
 William Shakespeare, *Macbeth*, Atto V, Scena 5

L'ultimo film di Paul Thomas Anderson, *The Master*, traccia e racchiude in sé le coordinate di un modello di cinema hollywoodiano che si colloca sul versante opposto rispetto a quello classico: quanto, infatti, quest'ultimo è orientato a dare rappresentazione di una realtà sottoposta a quel "paradigma di semplificazione",¹ colto e criticato da Morin, per offrire allo spettatore lo sviluppo chiaro e comprensibile di una vicenda che intende duplicare i fenomeni del mondo esterno, tanto l'altro propone la visione di un reale strutturato secondo una logica *diversa*, dove la consequenzialità degli eventi viene scardinata, in cui la presunta razionalità delle azioni viene stravolta.

Se il primo modello è dunque orientato a rappresentare uno spaccato che intende offrirsi come il "più vero del vero",² riprendendo l'espressione di Baudrillard, il secondo contrasta tale rappresentazione del *iper-reale* per proporre una *realtà altra*. Si potrebbe allora affermare che questo modello di cinema contrapposto a quello convenzionale intenda dare rappresentazione alle dimensioni del sogno e/o della *rêverie*, visto che queste si pongono sul versante opposto al reale? Si vuole fare propria quella finalità poetica espressa nel 1901 da Strindberg, ad apertura della sua opera *Il sogno*, ovvero di "imitare la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno" mediante la quale "su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi"?³

Per certi versi sì; anche se tale risposta non è del tutto corretta, o almeno non è esauriente nel descrivere i caratteri generali di questo modo di fare cinema. Per dare allora una risposta più completa alla nostra domanda sarà proficuo analizzare le prime scene di *The Master*, soffermandoci su quell'atmosfera surreale e grottesca creata da Anderson, nella quale il bravissimo attore Joaquin Phoenix si muove sgraziato e confuso per dare vita al suo personaggio Freddie Quell.

1. Da *The Master* a *L'âge d'or* e *Un chien andalou*

Consideriamo la ripetitività e la spossatezza dei gesti, l'insensatezza delle azioni, il senso di vuoto esistenziale che sono gli elementi connotativi della scena introduttiva del film, la quale si svolge lungo una spiaggia desolata, popolata solo da soldati della marina, svestiti in gran parte della loro uniforme e imbarbariti dal sole cocente, dall'alcool e dalla violenza della guerra. Proprio tali immagini creano in noi una sorta di *déjà vu*, la sensazione di aver già visto rappresentata una situazione simile; certo, dal mondo letterario la triade spiaggia, solleone, stato mentale alterato ci rimanda immediatamente a *Lo straniero* di Camus; ma è dal mondo cinematografico, invece, che la sensazione di esserci già imbattuti in una scena simile trova maggiori spiegazioni, e il film, più precisamente, al quale avvertiamo il rimando è *L'âge d'or*.

Infatti la canicola soffocante che avvolge e opprime, in un territorio desolato di mare, una comunità di uomini spossati e regrediti ad uno stato selvaggio e degradato, dà inizio non solo al film di Anderson, ma anche a quello di Buñuel – subito dopo il prologo “documentaristico” sulla vita degli scorpioni. Ancora più nel dettaglio possiamo osservare come, in entrambi i film, le corrispettive comunità, costituite da soli uomini, appaiano come costituite da dei naufraghi dispersi in un territorio ostile, dove il tempo risulta immobilizzato, il futuro inesistente, e l'unica prospettiva possibile risulta una beckettiana attesa, durante la quale il bere, l'affilare un'arma, l'ozicare, risultano le poche distrazioni scelte dai vari uomini.

È vero però che in *The Master* diversi soldati scelgono anche di praticare la lotta libera per trascorrere il tempo, dimostrando così un vigore che nei contrabbandieri di *L'âge d'or* (capitanati da Max Ernst, l'uomo a sinistra nel primo fotogramma) è quasi del tutto scomparsa, sostituita da una fiacchezza che lentamente li costringe a cadere e rimanere senza forza per terra. Ma questo precipitare continuamente sul suolo, che caratterizza il procedere degli uomini nell'opera di Buñuel, è come riecheggiato da Anderson proprio con la scelta di mostrare alcuni marinai lottare: anche in questo caso, infatti, i corpi dei soldati come, fantocci sottoposti al peso della gravità, si schiantano al suolo, in un groviglio di carne, alcool e sudore, con un cadenza ripetitiva che duplica quella proposta da Buñuel.

Il rimando tra le due opere, inoltre, si rafforza maggiormente quando, in *The Master*, vediamo come una figura di donna nuda, creata con la sabbia da un gruppo di soldati, colpisca l'attenzione del protagonista



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *L'âge d'or* (France 1930)



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *L'âge d'or* (France 1930)



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *L'âge d'or* (Francia 1930)

principale del film, Freddie Sutton, spingendolo a buttarsi su di essa per simulare, quasi rapito da un istinto sessuale esplosivo e non controllabile, un atto sfrenato di copulazione; tale scena ci riconduce al raptus sessuale che travolge la coppia del film di Buñuel, e li trascina a voler consumare un rapporto sulla sabbia bagnata, incuranti del gruppo di persone che li è vicino.

La foga sessuale incontrollata, non dominata dal controllo razionale dei propri impulsi, rapisce, andando contro ad ogni regola sociale, i rispettivi protagonisti dei due film; e se quella di Freddie sembra essere inizialmente un semplice gesto goliardico sotto gli occhi divertiti dei suoi colleghi che lo lasciano fare liberamente – mentre in Buñuel la coppia viene immediatamente divisa nello sdegno generale –, si comprende, e comprendono anche gli altri marinai che smettono dopo un po' di ridere, che in realtà l'uomo non sta scherzando ed è realmente coinvolto nella simulazione dell'amplesso.

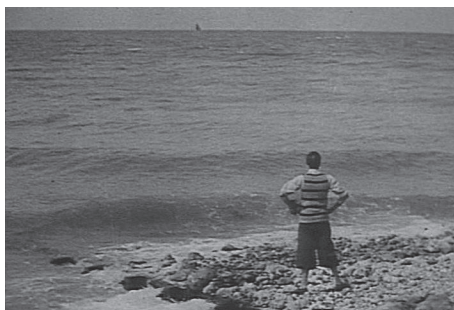
Va aggiunto che questa scena iniziale, realizzata da Anderson, strizza l'occhio non solo all'inizio de *L'âge d'or* ma anche al finale di *Un chien andalou*, nel quale la protagonista, fuoriuscita dalla dimensione domestica, si trova a passeggiare in una spiaggia deserta con un nuovo partner.

Innanzitutto la prima somiglianza che risulta evidente è nella posizione plastica del corpo che assumono i due uomini nei rispettivi film: l'uomo in *Un chien andalou*, all'inizio della scena ambientata sulla spiaggia, con le mani appoggiate al busto e le braccia piegate, è rivolto verso il mare dando le spalle alla mdp; una posizione, questa, quasi del tutto simile a quella in cui troviamo Freddie che, dopo essersi rinsavito dal rapimento sessuale verso cui l'aveva condotto la figura femminile di sabbia, sfoga la sua libido masturbandosi sulla battigia e ponendosi di fronte al mare.

Questa ricerca nell'uguaglianza della posizione e della stessa composizione dell'inquadratura non sembra solo una riformulazione in chiave grottesca e sarcastica della scena di *Un chien andalou*, ma anche una esplicitazione di quelle pulsioni che Buñuel ha voluto rappresentare nei suoi due primi film di stampo puramente surrealista.



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *Un chien andalou* (Francia 1930)

Un'esplicitazione, più precisamente, quella condotta da parte di Anderson, di quel sentimento di isolamento e di impossibilità di appagamento dei propri desideri su cui Buñuel – assieme a Dalì nella sua prima prova cinematografica, da solo nella realizzazione della sua seconda opera – sceglie di concentrarsi e di tradurre in immagini. Quello condotto in *The Master* risulta dunque una rilettura di quegli impulsi, che dominano i due film surrealisti, ma resa mediante lo stile e la personale poetica del regista americano.

“Noi siamo esseri frammentari”, osserva Bataille, “esseri che muoiono isolatamente nel corso di un'avventura inintelligibile, colmi di nostalgia per la perduta unità”;⁴ una riflessione, questa, condotta da parte del padre del Surrealismo nero, che sintetizza perfettamente il fulcro principale attorno a cui ruotano i primi due film di Buñuel e il film di Anderson. Ed è proprio la *nostalgia* di cui tratta Bataille, unita al senso di castrazione che la cultura repressiva dell'uomo sociale diffonde – così avvertito dai surrealisti da spingere Breton a levare un grido di libertà nel primo Manifesto del Surrealismo, indicando come spetti soltanto al singolo uomo, che “propone e dispone”, decidere di “appartenersi interamente, cioè [di] mantenere allo stato anarchico la banda di giorno in giorno più temibile dei suoi desideri”⁵ – che costituiscono i due sentimenti che vengono rappresentati in *Un chien andalou* e *The Master* attraverso due immagini che presentano tra loro molte analogie: più precisamente nel primo film abbiamo la rappresentazione della coppia che a chiusura dell'opera si presenta quasi del tutto immersa dalla sabbia, bloccata e sconfitta; e in *The Master* vediamo il protagonista sfiancato, dopo essersi masturbato, stendersi accanto alla figura femminile di sabbia e stringerla in un voluttuoso e malinconico abbraccio, con il quale sembra mirare a fondersi con il simulacro della donna, per essere sepolto anch'esso nella sabbia, per annullarsi ed essere assorbito dalla spiaggia.

L'impossibilità a dare espressione concreta e soddisfacente all'*amour fou* bretoniano trova così espressione in entrambi i film: la sepoltura dei due protagonisti nell'opera di Buñuel, osserva infatti Bertetto, esplicita “una castrazione che li ha investiti ormai non solo in maniera radicale, ma forse in forma ontologica”;⁶ ed è una castrazione psicologica pure quella che si ripropone nel film di Anderson. Il protagonista, infatti, per tutto il film, si trova immerso in una dimensione nella quale non riesce, e in parte non vuole egli stesso, ad unirsi con alcuna donna. È una dimensione castrante che si protrae per tutto il film, durante il quale, a dispetto anche di alcune esplicite richieste da parte di Freddie (l'invito, tramite un biglietto, ad andare a letto proposto ad una ragazza appartenente alla setta)



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *Un chien andalou* (Francia 1930)

e di alcuni espliciti inviti ricevuti (i toccamenti da parte della figlia del Maestro), questi non ha mai un rapporto sessuale con una donna (anche quando ha l'occasione con la commessa del grande magazzino, presso il quale entrambi lavorano, Freddie si dimostra talmente disinteressato che lo vediamo addormentato a cena accanto a lei, la quale delusa e imbarazzata mangia il suo pasto).

Freddie si dimostra così a volte animalescamente eccitato, ma nello stesso indifferente, pudico e anche sensibile: risulta infatti per il lui quasi un tormento sentir leggere un testo particolarmente spinto da parte della

moglie del Maestro (“io non voglio sentire” le confessa con disagio, senza però che lei smetta di leggere, seguendo così i protocolli della cura propri della setta). E le ragioni di questo sentimento si comprendono nascere da un lato del suo essere profondamente romantico, dal suo profondo amore verso la giovane Doris che lo ricambia con pari intensità e affetto, ma dalla quale Freddie scappa producendo in lui un profondo trauma dal quale non riesce a risollevarsi.

Non solo carnalmente, dunque, ma anche sentimentalmente, Freddie non riesce ad avere un rapporto con l’altro sesso, chiudendosi così in una condizione di solitudine che accrescerà il suo male interiore. Solo a chiusura del film ci viene finalmente mostrato il protagonista coinvolto in un amplesso gioioso con una donna, ad indicare uno spiraglio di speranza e di cambiamento nella vita di Freddie, di inizio di un corretto e proficuo percorso di riequilibrio psichico, distante da quello soffocante e incomprensibile intrapreso con il metodo de *La causa*.

Scriviamo dunque di una dimensione castrante la quale avvolge sia *Un chien andalou* sia *The Master*, ed evidenziavamo come in quest’ultimo si riproponga quell’immagine di insabbiamento ideata da Buñuel e Dalì per esprimere la condizione soffocante dell’essere, imprigionato in impulso che non riesce a soddisfare (un’immagine, quella dei due artisti spagnoli, che verrà ripresa nel ’61 anche da Beckett, in *Giorni felici*, il quale idea di seppellire quasi del tutto il corpo della sua protagonista Winnie nella sabbia).

Anderson, dalla sua, aggiunge all’immagine di Buñuel e Dalì, l’elemento del simulacro della donna realizzata con la sabbia, che assume un duplice valore: da un lato evidenzia come la condizione di Freddie sia più castrante rispetto a quella della prima e seconda coppia di *Un chien andalou*, in quanto esplicita, in termini simbolici, come il personaggio di Anderson non abbia mai un confronto e un rapporto fisico con una donna reale, ma solo con un simulacro di quest’ultima, con una sua immagine astratta, con una sua proiezione, un suo desiderio; dall’altro lato la scena dell’abbraccio di Freddie alla donna di sabbia assume il valore di un *immagine-ponte* che non solo rimanda, ma fa anche da collante tra i due primi film di Buñuel.

Quell’abbraccio, infatti, con cui Freddie mira a fondersi con il simulacro di sabbia, rimanda alla scena finale di *Un chien andalou*, ma anche a *L’âge d’or*, esplicitando così anche un legame fra queste due opere, creando tra loro un *ponte*, per l’appunto: più nel dettaglio la scena del secondo film di Buñuel a cui ci riferiamo è costituita dalla rappresentazione del protagonista maschile che, dopo essere stato violentemente separato dalla donna con cui



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *L'âge d'or* (Francia 1930)

si stava unendo con intenso trasporto, non curante della presenza limitrofa di un cospicuo gruppo di persone, rimane steso, scosso e disperato sulla sabbia bagnata, stringendo quest'ultima con i pugni, quasi a voler recuperare e trattenere l'essenza di quella donna allontanata con forza.

L'impossibilità dell'unione degli *esseri frammentari* espressa nei tre film trova dunque nell'abbraccio della e alla sabbia un simbolismo che lega le diverse opere.

In ultimo, per concludere questa parte relativa all'individuazione del recupero, da parte di Anderson, di immagini tratte dalle due opere surrealiste di Buñuel, possiamo cogliere come, sempre dall'inizio de *L'âge d'or*,



P.T. Anderson, *The Master* (USA 2012)



L. Buñuel, *L'âge d'or* (Francia 1930)

il regista americano tragga spunti per la composizione delle inquadrature riguardanti la scena del recupero del manoscritto. In questo episodio in cui il Maestro Lancaster Dodd – interpretato, anche in questo caso, da un eccellente Philip Seymour Hoffman – si dirige, assieme a Freddie, tra brulle e inospitali vallate per dissotterrare la continuazione del primo volume *La causa* (rivelando in questo modo che l'attività di scrittura che impegnava il Maestro non era, come egli affermava, rivolta alla stesura del nuovo libro, in quanto già scritto e cautelativamente seppellito) rinvia al film di Buñuel per la forte somiglianza ai paesaggi, ai vestuari, alle armi e ad alcune gestualità dei contrabbandieri guidati da Max Ernst. Entrambi i rispettivi gruppi si

muovono infatti con atteggiamento furtivo e clandestino tra le nude rocce di una landa desolata, sotto un sole cocente, alla ricerca di un “tesoro” (gli alti prelati in Buñuel, il manoscritto in Anderson).

E non sembra certo un caso che Anderson abbia deciso che il manoscritto del Maestro risulti anch'esso – come la coppia bunueliana e come, più metaforicamente, Freddie – seppellito sottoterra: come a voler rimarcare, da parte del regista, che quel destino da *insabbiati*, da *esseri frammentari*, riprendendo le parole di Bataille, riguardi non solo gli uomini ma anche tutte le loro creazioni, tutto ciò che ogni singolo uomo, durante tutto il *corso* di *quell'avventura inintelligibile* che è la vita, realizza e lascia ai posteri.

2. Dal simulacro ironico al post-surrealismo

C'è da chiedersi, adesso, perché Anderson abbia deciso di creare questo rimando alle opere di Buñuel. Si potrebbe intendere che questa riformulazione di alcuni celebri momenti delle due prime opere del regista spagnolo, sia funzionale ad offrire una dichiarazione di intenti da parte di Anderson. Abbiamo scritto, infatti, che dalla scena iniziale di *The Master* si poteva trarre una risposta più esauriente alla domanda se il modello di cinema che caratterizza il film di Anderson intenda dare rappresentazione alle dimensioni del sogno e/o della *rêverie*.

Dal rimando che abbiamo colto dovremmo essere ancora più inclini a dare una risposta affermativa. Il riproporre aspetti tratti dalle due principali opere rappresentanti il cinema surrealista sembra suggerire la volontà, da parte di Anderson, di recuperare delle istanze poetiche proprie del movimento avanguardistico creato da Breton.

Però qualcosa ancora non funziona: nel film di Anderson non riconosciamo infatti quell'assenza di “nesso logico”⁷ di cui argomenta Bataille riferendosi a *Un chien andalou*. Certo: lo sviluppo diegetico delle vicende di Freddie e del suo alter ego sociale, socializzante e civilizzato, il Maestro della setta *La causa*, risulta oscuro, ambiguo, contorto, ma non tale da poter affermare che il film risulti avere quell'andamento confuso, irrazionale, illogico proprio di un'opera surrealista. Il film non appare assecondare totalmente quella concezione artistica, di matrice bretoniana, che lascia piena libertà alla “*sovranità del pensiero*”⁸ e alle creazioni di quest'ultimo, affrancate da “qualsiasi controllo esercitato dalla ragione” e da qualsiasi “preoccupazione estetica o morale”.⁹

Dunque per certi versi il film ci induce a pensare al Surrealismo, per altri versi sembra distaccarsene. Possiamo allora affinare la nostra risposta e

dire che Anderson strizza l'occhio alle due opere di Buñuel per indicare il proprio interesse verso alcune forme e alcuni temi artistici che hanno fatto da perno catalizzatore alle produzioni surrealiste: e fra questi temi – possiamo per ora anticipare – riteniamo che l'interesse di Anderson sia rivolto più che ad una dimensione onirica e della *rêverie*, ad una dimensione non-naturalistica, non-narrativa, non-materialistica.

Ma andiamo per gradi.

Cominciamo ad individuare con più attenzione questi aspetti presenti nelle opere surrealiste, i quali, come ipotizziamo, vengono recuperati da Anderson e riformulati nella sua intera opera filmica. Partiamo per prima cosa da una suggestione che proviene da una tecnica che il Surrealismo ha fatto propria a partire dagli sperimentalismi di Max Ernst, ovvero il *frottage*, nella quale si iscrive parte di quella poetica surrealista che verrà recuperata da Anderson. In cosa consista questa tecnica ci viene spiegato direttamente dall'artista tedesco:

[...] guardo fissamente il pavimento di legno, con le sue venature rese profonde dai ripetuti strofinamenti, ne sono ossessionato. Decido di indagare il simbolismo di questa ossessione e, per assecondare le mie capacità di concentrazione e di allucinazione, cerco di ricavare dalle tavole delle impronte. Lascio cadere alla cieca sul pavimento fogli di carta e li strofino con una mina di piombo. Esaminando attentamente i disegni così ottenuti, mi accorgo con sorpresa che la mia capacità di concentrazione e allucinazione ne viene accresciuta e questo risveglia la mia curiosità. Sono indotto allora a esaminare nella stessa maniera tutti gli oggetti che mi stanno sotto gli occhi: foglie e loro venature, orli sfilacciati di tela di sacco, segni di spatola sopra un dipinto moderno, un filo che si srotola dal rocchetto ecc.¹⁰

Il *frottage* è dunque lo strofinamento di una mina su di un foglio, poggiato sopra una superficie non liscia, attraverso cui si delineano le impronte degli elementi posti sotto la carta. Tale tecnica ha insito due caratteristiche di particolare interesse su cui merita soffermarsi: da un lato evidenzia un interesse da parte dell'artista alla resa del doppio di un elemento del reale, fissando l'impronta di quest'ultimo su un supporto; dall'altro lato questo simulacro, in quanto decontestualizza il suo referente reale, mette in luce di quest'ultimo una sua natura inedita: astratto infatti dall'ambiente in cui risiede l'oggetto rappresentato, assume agli occhi dell'artista, e così poi dello spettatore, un valore nuovo, diverso da quello che usualmente gli è attribuito. Sintetizzando allora possiamo evidenziare come il *frottage* metta in atto un duplice processo:

- la creazione di un doppio del reale;
- e la decontestualizzazione dell'elemento del reale;

I due momenti che sono finalizzati a mettere in luce la natura *altra* del reale rappresentato.

Verso tale duplice processo, messo in atto dal *frottage* di Ernst, sono orientati similmente il *ready-made*, nato a partire da *La fontana* di Duchamp, e il registro verosimigliante al reale usato da Magritte e da De Chirico (e per certi versi anche la tecnica del collage usata sempre da Ernst: come scrive Richter, l'artista ritagliando e ricomponendo "alla sua strana maniera" le immagini "vittoriane e affettate che ornavano i libri e le riviste femminili" ottocenteschi, dava vita a "mondi di orrori e di demoni"¹¹).

Pensiamo all'opera dissacrante di Duchamp: non vuole questi impossessarsi – duplicazione e possesso del reale sono due facce della stessa medaglia come emerge nello studio condotto da Benjamin¹² – di un elemento della vita quotidiana e porlo all'attenzione dello spettatore, per mostrarlo, sottratto dal suo ambiente di appartenenza, sotto una luce nuova, per far emergere un carattere inedito, irreali, magico e assurdo insito nell'oggetto rappresentato? Lo stesso De Chirico e successivamente, con maggiore evidenza, Magritte, non vogliono duplicare il reale e attribuire a questa copia del mondo esterno una realtà nuova – osserva Foucault che l'opera di Magritte "sembra più di ogni altra legata all'esattezza delle somiglianze, al punto che le moltiplica volontariamente come per confermarle"¹³ –?

Questa copia del reale (De Chirico, Magritte), questa impronta del reale (Ernst), questo reale stesso (Duchamp), che tu spettatore osservi – affermano implicitamente gli artisti surrealisti – è qualcosa di diverso rispetto a ciò che tu ritieni, assume un significato, un'essenza nuova, altra, distante da quella usualmente attribuita – sempre Foucault evidenzia come nelle opere di Magritte venga sottratta "ogni affermazione che tent[i] di dire a che cosa somiglia";¹⁴ *questo non è una pipa* evidenzia infatti l'artista belga nella sua opera *La trahison des images*.

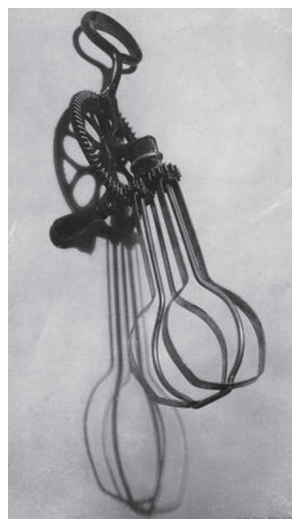
Questo stesso intento viene preso e trasferito nell'arte fotografica, riconoscendo nella tecnica propria di questo mezzo artistico la possibilità non solo del recupero, ma anche di una resa ancora più esaustiva, rispetto alla pittura e al *frottage*, della resa del doppio di un oggetto e dell'attribuzione a quest'ultimo di un valore inedito. Come il *frottage*, ma meglio, la fotografia offre sì l'impronta, però, in questo caso, fotonica di un elemento del reale, per poi sottrarlo dal suo contesto e mostrarcelo sotto una luce nuova, per far emergere la sua straordinarietà e stranezza.

Le foto di Man Ray, a riguardo, offrono un tipico esempio di quest'uso e concezione della fotografia, i quali vennero anticipati da Atget (non a caso studiato e ammirato dall'artista surrealista) con i suoi scatti delle strade

desolate parigine, dei manichini malinconici dietro le vetrine, degli oggetti di uso comune; proprio in merito ad Atget, Benjamin osserva che le sue opere “precorrono la fotografia surrealista” – “avanguardia di quell’unica colonna veramente cospicua che il Surrealismo è riuscito a mettere in marcia”¹⁵ – e che in esse la città risulta “deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi”, prefigurando “quella provvidenziale estraniamento tra il mondo circostante e l’uomo, che sarà il risultato della fotografia surrealista”.¹⁶



E. Atget, *Folie thoinard* (1926)



Man Ray, *La femme* (1918)

Se l’arte di Atget precorre, quella di Man Ray costituisce la fotografia surrealista; quello che compie l’artista americano può essere ben sintetizzato ancora una volta dalle parole di Benjamin:

[...] libera il campo per l’occhio politicamente educato, un campo in cui tutte le intimità scompaiono a favore del rischiaramento del particolare.¹⁷

Si applica dunque un processo di affrancamento dai modelli precostituiti che orientano a dare un senso comune agli elementi visionati; la vista si libera da preconcezioni, schemi e idee usati per la lettura del reale: si ritorna a vedere il reale attraverso occhi vergini e curiosi; una curiosità che nasce dal poter cogliere nel più semplice e quotidiano oggetto una realtà nuova, diversa, stravagante, assurda. Da qui la necessità avvertita di usare la nuova immagine,¹⁸ in quanto questa restituisce, grazie alle sue specificità

tecniche, l'esatta impronta del reale, offre il duplicato perfetto del mondo esterno; ed è grazie a questo doppio che si aiuta a percepire quel soggetto rappresentato con occhi nuovi, da quella prospettiva inedita che la fotografia realizza mediante la decontestualizzazione della porzione del reale immortalato. Una copia dunque del reale che, libera dalle sovrastrutture attraverso il quale si percepisce, apre le porte al patrimonio immaginifico insito nel reale stesso; un doppio dunque che come scrive Morin, ne *Il cinema o l'uomo immaginario*, "fa percepire (nel senso pratico del termine) e dà a vedere (nel senso visionario)".¹⁹

Un concetto simile è espresso dallo stesso Man Ray quando riferisce che "il fotografo [...] non si limita al semplice ruolo del copista", è semmai "un meraviglioso esploratore di aspetti che la nostra retina non registrò mai",²⁰ e, possiamo aggiungere, che *non percepì mai*, in quanto influenzati da una visione abituata ad una concezione consolidata e usuale del reale. (A riguardo, esemplificativo di tale atteggiamento volto alla visione della dimensione *altra* del reale, intenta a *liberare il campo* per vedere lo straordinario, lo stravagante, l'illogico nell'ordinario, risulta un'abitudine propria di Ernst ricordata da Richter: ovvero quella di procurarsi "di sua volontà allucinazioni [...] fissando spesso lo sguardo su pannelli di legno, nuvole, carte da parati e pareti grezze per lasciar correre liberamente la sua fantasia. Se qualcuno gli chiedeva: «Qual è il tuo passatempo preferito?» egli rispondeva sempre: «Vedere!»"²¹).

Atget e Man Ray dunque come un modello di fotografia che duplica e astraе, che offre un'*impronta* di un elemento del reale e lo sottrae da qualsiasi riferimento e senso usualmente attribuiti.



Man Ray, *Retour à la raison*
(Francia 1923)



F. Léger, *Le ballet mécanique*
(Francia 1924)

Proprio Man Ray ci sposta, inoltre, verso il cinema surrealista; l'artista, infatti, a partire dal suo primo lavoro cinematografico, *Retour à la raison*, si propone di realizzare con il linguaggio filmico quegli stessi obiettivi poetici che abbiamo colto nel suo uso del mezzo fotografico. Un lavoro per alcuni versi simile, e con obiettivi analoghi, a quello che compie Fernand Léger mediante *Le ballet mécanique*. Entrambi gli artisti, infatti, riprendono oggetti di uso comune, si concentrano, e fanno concentrare i loro spettatori, sulle forme di chiodi, bottiglie, pentolame, e altri elementi usuali, per far risaltare di questi la loro natura *altra*, e far emergere così il fantastico e l'insolito insito nella realtà quotidiana.

Proprio tale pratica e concezione artistiche costituisce uno degli assi fondanti della poetica surrealista. Scrive infatti Morin:

Breton ammirava che nel fantastico non vi fosse che il reale. Rovesciamo la proposizione e ammiriamo il fantastico che si irradia dal semplice riflesso delle cose reali. Rendiamola, infine, dialettica: reale e fantastico, nella fotografia, si rinviano l'uno all'altro identificandosi in una reciproca coincidenza.

È come se davanti all'immagine fotografica, la vista empirica si combinasse con una visione onirica, analoga a quella che Rimbaud chiamava "veggenza", non estranea a ciò che i veggenti chiamano vedere (e forse neppure a quella pienezza che i *voyeurs* realizzano con lo sguardo): una seconda vista, come si dice, massimamente rivelatrice di bellezze e segreti ignoti alla prima. E certo non è stato un caso che i tecnici abbiano provato il bisogno di inventare, là dove vedere sembrerebbe sufficiente, il verbo "visionare".

Così, secondo l'espressione di Moussinac, l'immagine cinematografica mantiene "il contatto con il reale e trasfigura il reale fino alla magia".²²

Sempre riguardo l'intento surrealista di riprendere la realtà per mostrare la sua surrealtà, riflette anche Baudrillard; ed osserva come gli artisti, appartenenti al movimento di Breton, realizzino quello che definisce il "simulacro ironico".²³ Per mezzo di questo *simulacro* del reale, reso mediante la decontestualizzazione di un elemento comune e proposto agli occhi dello spettatore attraverso la sua *impronta fotonica* e in movimento, i surrealisti "disfano l'evidenza del mondo", e non solo propongono "il delirio ironico del principio di funzionalità" della cosa rappresentata, ma attaccano anche "l'effetto stesso di realtà o di funzionalità, e quindi anche l'effetto di coscienza".²⁴

Ciò che, dunque, evidenzia Baudrillard è che i surrealisti, oltre ad aprire le porte dell'immaginifico, puntano anche a mettere in crisi l'idea comune e consolidata di realtà che è in noi presente. Emerge così che i surrealisti compiono, riprendendo il termine di Baudrillard, un *attacco* orientato a mettere in luce la presenza dell'irrealtà, del lato *altro* che è insita nella na-

tura del reale; spingono a vedere il mondo esterno con occhi nuovi, affrancati da una coscienza razionalistica e materialistica, liberi da una struttura logica chiarificatrice, per ricercare nella realtà la sua componente inedita, che risulta, secondo il pensiero corrente, assurda e illogica. Quei “principi ‘sovra-logici’ di organizzazione del pensiero o *paradigmi*” che, come scrive Morin, occultamente “governano la nostra visione delle cose e del mondo senza che ne siamo consapevoli”, vengono contrastati dai surrealisti, con l’intento di farne tabula rasa e permettere così di vedere il reale non più attraverso una prospettiva razionalizzante.

In particolare i surrealisti si schierano contro una forma di pensiero, di percezione e di rappresentazione, che risulta connotata dal *paradigma di semplificazione*: nulla è come appare, si afferma implicitamente, tutto è molto più complesso di come il paradigma di semplificazione faccia sembrare, tutto è costruito da un’insieme stratificato di più realtà, di più significati.

Si vuole dunque far crollare l’idea di una logicità e chiarezza del mondo esterno, per far scoprire di quest’ultimo la sua complessità. Come rappresentato in termini metaforici da Buñuel e Dalí in *Un chien andalou*, con la celebre scena del taglio dell’occhio, si intende dare apertura ad una nuova visione del mondo affrancata da idee preconcelte, razionalizzanti e semplificative che ci accecano, che non ci permettono di cogliere la complessità del reale. Scrive infatti il padre del pensiero complesso, Edgar Morin – non a caso aderente, in gioventù, al movimento surrealista –, che “esiste una nuova cecità legata all’uso degradato della ragione”,²⁵ “il modo mutilante di organizzazione della conoscenza, incapace di riconoscere e di afferrare la complessità del reale”,²⁶ non ci permette di vedere correttamente il mondo esterno, ed è per questo che i surrealisti *attaccano* la logica mate-



L. Buñuel, *Un chien andalou* (Francia 1929)

rialistica corrente; con occhi nuovi, non offuscati da una struttura logica chiarificatrice, si vede il reale nella sua forma ambigua, incerta, contraddittoria, stratificata, molte volte assurda.

Quell'iper-semplificazione che, come osserva Morin, “rende ciechi alla complessità del reale”,²⁷ è dunque presa di mira dai surrealisti; è da parte loro criticata quella razionalizzazione che, come anche secondo Morin, “rinchiude il reale in un sistema di idee coerente ma parziale unilaterale, e inconsapevole tanto dell'irrazionalità di una parte del reale, quanto della missione della razionalità, che consiste nel dialogo con l'irrazionalità”.²⁸

Emerge in questo modo che ciò che si pone di attuare Morin attraverso la configurazione sistemica del pensiero complesso, venne per certi versi anticipato dai surrealisti: entrambi sono infatti interessati a scoprire e a rendere manifesta la complessità di ogni fenomeno del reale, per abbattere la razionalizzazione – che scarta “ciò che nella realtà contraddice quel sistema coerente”²⁹ nel quale è rinchiusa l'idea di realtà – e la presunta logicità attribuita al mondo esterno – che non tiene conto di aspetti quali “l'alea, l'incerto, il disordine”³⁰ che costituiscono un'importante componente della realtà – che non ci permettono di cogliere l'intera complessità del reale.

“Viviamo ancora sotto il regno della logica” denuncia infatti Breton nel primo Manifesto del Surrealismo:

[...] il razionalismo assoluto che rimane di moda ci permette di considerare soltanto fatti strettamente connessi con la nostra esperienza. I fini logici, invece, ci sfuggono. Inutile aggiungere che l'esperienza stessa s'è vista assegnare dei limiti. Gira dentro una gabbia dalla quale è sempre più difficile farla uscire. Anch'essa poggia sull'utile immediato, ed è sorvegliata dal buonsenso. In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso.³¹

Per portare avanti questo intento i surrealisti si oppongono alla concezione di arte classica, che, attraverso la sua forma di rappresentazione, propone una realtà ad una sola dimensione e veicola lo spettatore a ritenerla tale. Si realizzano insomma opere artistiche che ricercano lo scontro con una concezione *semplificistica*. Il recupero di Freud e Nietzsche a riguardo si dimostra fondamentale: l'uno perché mette in luce la parte oscura, irrazionale che risiede in ciascuno di noi; l'altro perché crea una “filosofia anti-filosofia, e cioè anti-sistematica e anti-logica, tutta calata nella lettera degli aforismi con cui viene esposta”.³² Entrambi scardinano i modelli di un sapere certo e granitico, lo frantumano, proponendo, con la loro carica perturbante, la realtà *altra*. *Nulla è come appare*, è ciò che evidenziano i

surrealisti; e tramite le loro opere, che mostrano tutto sotto una luce nuova, si contribuisce a diffondere anche l'intento che *niente più risulti come prima appariva*.

L'attenzione posta sul mondo dei sogni, dell'inconscio, degli istinti, dell'irrazionale, dell'ambiguità, del mistero, risulta in questo modo particolarmente funzionale: rappresentando la dimensione *antagonista* alla granitica realtà materiale, l'artista trova le modalità per dar vita ad una rappresentazione che si oppone all'idea semplicistica di reale e che intende far vacillare le certezze dello spettatore.

La linearità narrativa e razionale dell'opera si frantuma in una successione di porzioni di realtà, autonome, che danno vita ad un significato particolarmente ambiguo; infatti l'accostamento di porzioni di realtà decontestualizzate, che risulta privo di un chiaro *nesso logico*, si oppone all'intento esplicativo dell'arte classica. Rappresentativi di questo *modus operandi* e concezione artistica tipicamente surrealista risultano i collage di Max Ernst; e non è un caso che proprio su queste opere si soffermi André Breton sviluppando un'osservazione che sembra dare indicazione di metodo al proprio movimento artistico:

Mi ricordo bene di quando Tzara, Aragon, Soupault e io scoprimmo per la prima volta i collages di Max Ernst. [...] Ci colpiscono in una tale maniera come non ci è più capitato. L'oggetto materiale era strappato dal suo ambiente abituale. I suoi singoli dettagli si erano affrancati dal loro contesto reale in tale misura da poter instaurare rapporti assolutamente nuovi con altri elementi.³³

Questa tipologia di *accostamento*³⁴ di realtà a sé stanti viene riproposto dal cinema surrealista, e ne caratterizza il montaggio filmico: attraverso quest'ultimo il rapporto di causa-effetto, la linearità, l'esplicitazione del senso vengono a cadere, e si opta verso una rappresentazione ricca di lacunosità di informazioni, di astrusi accostamenti che crea un'opera ambigua e irreali. In questo modo il senso chiaro di ciò che viene rappresentato viene sostituito dalla *veracità*, secondo l'espressione di Nietzsche, evidenziando che la *verità*, di per sé, risulta indimostrabile e lontana; "un'immagine «verace»", scrive infatti Argan, è "suscettibile di infinite interpretazioni, che possono a loro volta essere veraci o non, ma nessuna delle quali è più vera delle altre".³⁵

Possiamo così ritornare a *The Master*, ed evidenziare come gran parte degli intenti poetici individuati nell'arte surrealista risulti presente anche nel film di Anderson: l'enigmaticità della vicenda di Freddie e del suo Maestro Lancaster, nasce proprio in virtù di questi *accostamenti* di porzioni di

reale, di simulacri del mondo esterno, che non offrono una chiara coerenza e linearità espressiva. Si ripropone così la rappresentazione di una realtà connotata da una propria *veracità*, per dare così la libertà allo spettatore di trarne una dei tanti significati verso cui conduce la struttura del film. L'incompletezza delle informazioni riguardo la vita, la psicologia, i sentimenti, dei vari personaggi, le scelte immotivate compiute da questi, le variazioni incomprensibili del corso degli eventi, l'illogicità di certe azioni: tutto questo serve a mostrare la natura *altra* del reale, ad evidenziare l'inesistenza di una verità chiara e certa, a sottolineare la componente di assurdità insita nei fenomeni del mondo e nelle azioni degli uomini. E non solo; l'altro intento proprio di Anderson risulta essere del tutto simile a quello che abbiamo colto nella procedura artistica propria dei surrealisti: ovvero scardinare la concezione classica di realtà e di rappresentazione artistica, per opporsi al paradigma di semplificazione.

Come Breton, anche Anderson si dimostra infatti intenzionato alla rottura di quegli schemi artistici classici, in cui forte è l'influenza dell'"atteggiamento realista"³⁶ – "è da un tale atteggiamento", critica Breton, "che derivano oggi tutti questi libri ridicoli, queste commedie insultanti"³⁷ –; si oppongono entrambi alla modalità di rappresentazione filmica classica decostruendo di questa la linearità, l'immediatezza, la chiarezza, la quale quest'ultima per Breton "confina con la stupidità".³⁸ La struttura diegetica viene così frantumata, non viene tenuto conto dei rapporti causa-effetto, lo "stile di pura e semplice informazione"³⁹ viene sostituito con una ricerca dell'ambiguità, della complessità.

Certo, la scelta condotta da Anderson, rispetto alle opere artistiche surrealiste, si differenzia sostanzialmente nella sua non esplicita "dichiarazione d'intenti"; nel senso che mentre nella visione di un'opera surrealista lo spettatore coglie immediatamente la volontà da parte dell'artista di affrancarsi dalle regole di una struttura classica, di voler dare ampia libertà alla propria immaginazione senza avere alcun vincolo narrativo e di aderenza al reale, nel film *The Master* questo intento è celato dietro a quello a che può sembrare una tipica struttura filmica. Ed è questa falsa apparenza propria del film di Anderson che può disorientare lo spettatore. Prendiamo ad esempio un passaggio della lettura critica del film di Anderson scritta da Vincenzo Cerami:

[Lancaster Dodd] al contrario del marinaio [Freddie Quell] non si sbraccia, e poco si racconta di ciò che accade dentro l'astuto mistificatore. A volte appare cinico e baro, altre preso da raptus di mistica esaltazione. Ma non si capisce perché. Anche lui, alla fine, resta narrativamente immobile. Così il film si fa lento e ripetitivo. Promette

risvolti che non arrivano. Quando le luci si riaccendono in sala, il pubblico resta interdetto. Non sa cosa pensare. Non ha capito bene cosa è successo.⁴⁰

Lo spaesamento e incomprensione messi in luce, in termini negativi, dallo scrittore e sceneggiatore italiano (“non si capisce perché”, il film “promette risvolti che non arrivano”, “il pubblico resta interdetto”, “non sa cosa pensare, “non ha capito bene cosa è successo”) testimoniano come lo stile e la struttura filmica scelti da Anderson riescano a celare quegli intenti di *attacco* verso il principio di realtà e verso i prodotti declinati secondo il paradigma di semplificazione.

Può questo *attacco* risultare inefficace se del film viene data una lettura simile a quella proposta da Cerami? Non proprio; infatti il film raggiunge pur sempre i suoi obiettivi: ovvero quello di creare confusione nello spettatore, di mettere in difficoltà il suo modo di confrontarsi con il film, di insidiare il tarlo del dubbio, di disilludere quelle aspettative suggerite da una continua riproposizione di consolidate strutture diegetiche. E tutto questo viene messo in atto da un film dal quale, a differenza di un’opera surrealista, risulta del tutto inatteso questo intento e modello di rappresentazione; insomma prende in contropiede rispetto ad un’opera avanguardistica, in quanto ci si aspetta da una produzione hollywoodiana un film che proponga una schema lineare e chiaro.

L’opera surreale e assurda di Anderson risulta in questo modo avere una forma camaleontica che assume apparentemente le sembianze di una tradizionale opera filmica, si confonde con questa, al fine di riuscire più a fondo a decostruire la struttura di pensiero e di arte classici. Così mentre i surrealisti per realizzare la rottura degli schemi tradizionali artistici si concentrano sull’illogicità del sogno e ne danno rappresentazione, Anderson intende non eccedere nell’ambiguità, nell’enigmaticità, e di rimanere ancorato al reale. Le vicende rappresentate, infatti, si muovono all’interno di una dimensione che risulta ancora appartenere a quella usuale della vita di tutti i giorni; sebbene ciò che viene rappresentato mostri caratteristiche insolite, nel suo sviluppo presenti una certa non-ordinarietà; nulla di fantastico, si intenda, solo qualcosa di profondamente incongruo rispetto a quel modello di *normalità* che si è impresso nel nostro immaginario; una struttura dunque, quella del film, libera, possiamo dire usando le parole di Desnos, dalle limitazioni di “una logica angusta”.⁴¹

Anderson dunque non intende imitare, riprendendo Strindberg, *la forma sconnessa del sogno*, ma *la forma sconnessa del reale*, la sua componente di illogicità e di assurdità che a tratti risulta incomprensibile per il nostro razioicinio formato sotto il segno del *paradigma di semplificazione*.

Il *surreale del reale* diventa l'elemento che ricerca e rappresenta, per andare così contro sia a un modello di cinema classico che propone una realtà edulcorata, chiara, omogeneizzata – Flusser parla di *triturazione*⁴² dell'idea del reale compiuta dal medium fotografico – sia contro ad un'idea di realtà semplificata che si è insediata nell'immaginario comune.

Contro una forma di cinema e contro una forma di pensiero connotati dalla semplificazione: un intento questo che non è rintracciabile solo nell'opera di Anderson (in *The Master* e in tutti gli altri suoi film, scartando però i suoi due primi lavori, *Sydney* e *Boogie Nights*); ma in tutta una corrente cinematografica hollywoodiana che a partire da Robert Altman e Dennis Hopper giunge fino a Spike Jonze e Gus Van Sant.

Un cinema che potremmo azzardare a definirlo a questo punto come *post-surrealista*, in quanto recupera istanze artistiche del movimento avanguardistico e le riformula in nuova veste. E sono tutte opere, queste, che possono trovare una loro sintesi nelle battute dei due protagonisti di *The Master*: “È un duro, lento processo...”, dice Lancaster a Freddie, il quale confessa “...Ma io non lo capisco”, “Neanche io”, ribatte Lancaster, “per questo siamo qui”. Un passaggio questo che riecheggia i celebri versi di Shakespeare, “la vita non è che un'ombra vagante, un racconto detto da un idiota, pieno di urlo e furore, che non significa nulla”.⁴³

Un'avventura inintelligibile, scrive Bataille, riguardo la vita; e proprio di tale natura risulta la vita nelle opere surrealistiche e post-surrealistiche; ed è un'intelligibilità, quella che viene suggerita, che punta a mettere in discussione la razionalizzazione e il suo paradigma di semplificazione. In questo modo è come se l'arte del Surrealismo e del post-surrealismo hollywoodiano si orientassero ad assumere in sé connotati propri di un'epistemologia pessimistica, la quale, come osserva Popper, è caratterizzata dalla “sfiducia nel potere della ragione umana, nel potere dell'uomo di discernere la verità”⁴⁴ – un epistemologia, questa, che come abbiamo analizzato in *Il cinema è sogno*, diede vita nel Seicento ad una nuova concezione di arte: quella moderna –. E, per chiudere il cerchio, non ci sembra un caso che questi aspetti siano presenti anche nell'opera di Camus alla quale abbiamo trovato un rimando all'inizio del film di Anderson. Prendiamo un passaggio tratto dall'analisi di Sartre sulla poetica di Camus, e vedremo che possiamo individuare la presenza di quegli elementi che abbiamo colto nell'opera surrealista e post-surrealista:

[...] la pluralità irriducibile delle verità e degli esseri, l'inintelligibilità del reale, il caso, ecco i poli dell'assurdo. A dire il vero, non sono temi molto nuovi, né Camus li presenta come tali. Furono enumerati fin dal XVII, da una certa specie di ragione

asciutta, breve e contemplativa che è tipicamente francese: servirono da luoghi comuni al pessimismo classico.⁴⁵

Il Surrealismo, la poetica dell'assurdo e il post-surrealismo dunque, seppure con le loro specificità e differenze, risultano porre le loro radici in quello stesso humus fecondo costituito dall'arte e dal pensiero moderni, sorti nel Seicento, e i quali, infatti, hanno assunto il sogno, l'irrazionale, l'assurdità dell'esistere come temi cardini su cui concentrarsi e far riflettere.

Note

- ¹ E. MORIN, *Il paradigma di complessità*, in E. MORIN, *Introduzione al pensiero complesso*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 58.
- ² J. BAUDRILLARD, *Le strategie fatali*, Milano, SE, 2007, p. 12.
- ³ A. STRINDBERG, *Nota dell'autore*, in *Il sogno*, Milano, Adelphi, 1994, p. 11.
- ⁴ G. BATAILLE, *L'eroticismo*, Milano, ES 1991, p. 16.
- ⁵ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo* [1924], in A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 23.
- ⁶ P. BERTETTO, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou e L'âge d'or*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 104.
- ⁷ G. BATAILLE, *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, p. 125.
- ⁸ A. BRETON, *Secondo Manifesto del Surrealismo* [1930], cit., p. 89.
- ⁹ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo* [1924], cit., p. 30.
- ¹⁰ G.C. ARGAN, *Il sublime subliminale di Max Ernst*, in AA.VV., *Sul Surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1977, p. 18.
- ¹¹ H. RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 192.
- ¹² Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2002.
- ¹³ M. FOUCAULT, *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988, p. 47.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 63.
- ¹⁵ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 69.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 71.
- ¹⁷ *Ibidem.*
- ¹⁸ Cfr. A. RABBITO, *Il cinema è sogno. Le nuove immagini e i principi della modernità*, Milano, Mimesis, 2012.
- ¹⁹ E. MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 154.
- ²⁰ A. SCHWARZ, *Man Ray. Il rigore dell'immaginazione*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 284.
- ²¹ H. RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 190.
- ²² E. MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 34-35.
- ²³ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Milano, SE, 1997, p. 72.
- ²⁴ *Ibidem.*

- ²⁵ E. MORIN, *L'intelligenza cieca*, in E. MORIN, *Introduzione al pensiero complesso*, cit., p. 5.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 6.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 12.
- ²⁸ *Ibidem.*
- ²⁹ E. MORIN, *Il paradigma di complessità*, cit., p. 70.
- ³⁰ E. MORIN, *La complessità e l'impresa*, in ID., *Introduzione al pensiero complesso*, cit., p. 89.
- ³¹ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo* [1924], in ID., *op. cit.*, pp. 16-17.
- ³² C. G. ARGAN, *Il sublime subliminale di Max Ernst*, cit., p. 14
- ³³ H. RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, cit., p. 1 92.
- ³⁴ *Ibidem.*
- ³⁵ *Ibid.*, p. 16.
- ³⁶ C. G. ARGAN, *Il sublime subliminale di Max Ernst*, cit., p. 13.
- ³⁷ *Ibidem.*
- ³⁸ *Ibid.*, p. 14.
- ³⁹ *Ibidem.*
- ⁴⁰ V. CERAMI, *Bloccati nella rete del santone*, in "Domenica 24 – Il Sole 24 ore", 13 gennaio 2013.
- ⁴¹ R. DESNOS, *Il sogno e il cinema*, in R. MAZZONI, F. GHISELLI (a cura di), *Robert Desnos e il meraviglioso moderno. Una poetica surrealista del cinema* [1923-1930], Pisa, Edizioni ETS, 1995, p. 37.
- ⁴² V. FLUSSER, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 18-19: "le immagini tecniche [...] non reintroducono le immagini tradizionali nella vita quotidiana, ma la sostituiscono con riproduzioni, ne prendono il posto, e contrariamente alle previsioni, non rendono nemmeno rappresentabili i testi ermetici, ma li falsificano, in quanto traducono gli enunciati e le equazioni scientifiche in stati di cose, e precisamente in immagini. [...] Per questo motivo non possono contrariamente alle previsioni, ricondurre la cultura a un denominatore comune, ma, anzi, la trituranò [corsivo mio] fino a farne una massa amorfa. La cultura di massa ne è la conseguenza".
- ⁴³ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, Milano, Garzanti, 1999, p. 153.
- ⁴⁴ K.R. POPPER, *Le fonti della conoscenza e dell'ignoranza*, in ID., *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, vol. I, Milano, Fabbri Editori, 1996, p. 16.
- ⁴⁵ J.P. SARTRE, *Spiegazione dell'«Etranger» di Camus*, in ID., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 219.

Un ringraziamento caloroso va al gruppo di studiosi che hanno contribuito alla realizzazione del presente volume: Esterino Adami, Alex Borio, Raffaella Cavaletto, Damiano Cortese, Giusy Cutrì, Bianca Gai, Patricia Kottelat, Roberto Merlo, Andrea Rabbito, Laura Ramello, Silvia Ulrich. Un grazie di cuore è dovuto all'aiuto solido e preciso di Alex Borio e Raffaella Cavaletto, sostanziali per il "montaggio tecnico" del volume e la verifica delle bozze. Riconoscenza sincera va verso chi ha deciso che ostinarsi a investire in cultura, sostenendo materialmente la pubblicazione di questo libro, è oggi più che mai una sfida incoraggiante. Un pensiero particolare, per lo sprone allo studio e l'ispirazione costante, è rivolto a Valeria Gianolio e alla sua inesauribile passione per la ricerca e la promozione di spazi di dialogo scientifico tra le compagini più giovani.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2013
da Graphot - Torino



NEOS
EDIZIONI

Dalle metamorfosi della parola scritta alla fine del libro anticipata più di un secolo fa e riemersa oggi nell'era dell'e-book, dalle standardizzazioni linguistiche dei *social media* alla fruizione multimediale del patrimonio culturale: il mondo globale offre infiniti stimoli, in un immane labirinto dove tutto però sembra fondersi e confondersi, perdendo profondità, definitezza, identità, in nome dell'immediatezza e dell'estemporaneità. Oppure, all'opposto, esasperando la specificità e il dettaglio, a discapito delle visioni di insieme, dei collegamenti tra discipline, esperienze, voci.

Ritorno a Babele: esercizi di globalizzazione propone riletture del mondo globale, verificando se la nuova paventata torre di Babele di linguaggi e contenuti possa trasformarsi in una biblioteca di Babele, un insieme ordinato di buone pratiche dove il globale è funzionale all'individuale per la conservazione, trasmissione, ottimizzazione, condivisione di infiniti e dinamici saperi umanistici, tecnici e scientifici.

In una convergenza e sinergia multidisciplinari, si discute come dai linguaggi globali prendano forma nuovi metalinguaggi e come i saperi trovino collocazione istintiva e fruibile ad ampio raggio. L'apporto di studiosi di discipline diverse ma intrecciate o tangenti farà leva sull'esperienza pratica e sull'applicazione *in progress* degli attuali sistemi di comunicazione e divulgazione del sapere grazie all'attività di ricerca, di formazione e di informazione.

Il volume riunisce saggi di Esterino Adami, Alex Borio, Raffaella Cavaletto, Damiano Cortese, Giusy Cutrì, Bianca Gai, Patricia Kottelat, Roberto Merlo, Andrea Rabbito, Laura Ramello, Cristina Trincherò, Silvia Ulrich.



Tirrenia
Stampatori

 **AZIMUT**
COMMUNICATION

€ 25,00



9 788866 080978